



T. C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
TÜRK-İSLAM SANATLARI BİLİM DALI**

1950-1970 SANAT ORTAMINDA “İŞ VE İSTİHSAL SERGİSİ”

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Salih GEZEN

BURSA-2019



T. C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
TÜRK-İSLAM SANATLARI BİLİM DALI**

1950-1970 SANAT ORTAMINDA “İŞ VE İSTİHSAL SERGİSİ”

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Salih GEZEN

Birinci Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Doğan YAVAŞ

İkinci Danışman:

Dr. Öğr. Üyesi Berna COŞKUN ONAN

BURSA-2019

T. C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Sanat Tarihi Anabilim / Anasanat Dalı,
Türk-İslam Sanatları Bilim Dalı'nda 701649011 numaralı
Salih GEZEN'in hazırladığı
"1950-1970 Sanat Ortamında "İs Ve İstihsal Sergisi" konulu
Yüksek Lisans (Yüksek Lisans / Doktora / Sanatta Yeterlik Tezi /
Çalışması) ile ilgili tez savunma sınavı, 08./07/2019 günü 09:00 - 11:00 saatleri arasında
yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının
Başarılı (başarılı / başarısız) olduğuna Oybirliği (oybirliği / oy
çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı ve Sınav

Komisyon Başkanı)

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

Üniversitesi

Prof. Dr. Abdylleah Ağaydın


Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı


Üniversitesi

Dr. Öğretim Üyesi
Berna LOŞKUN ANAN


Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı


Üniversitesi

Dr. Öğr. Ü. Meryem Uzunoglu


Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı


Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Doğan YAĞAR


Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı

Üniversitesi

Doç. Sezin Türk Kayı
Junim Kayı


08./07./2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans / Doktora tezi olarak sunduğum “ *1950-1970 Sanat Ortamında “İş ve İstihlal Sergisi”* ” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarının kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine üzerine yemin ederim.

31.../05/2019

Adı Soyadı: Salih GEZEN
Öğrenci No: 701649011
Anabilim Dalı: Sanat Tarihi İ.Ö.
Programı: Yüksek Lisans
Statüsü: Öğrenci
İmza: 

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 31.05/2019

Tez Başlığı: 1950-1970 Sanat Ortamında “İş Ve İstihsal Sergisi”

Yukarda başlığı gösterilen tez çalışmanın a) Kapak sayfası b) Giriş c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan 386. sayfalık kısmına ilişkin 31.05/2019 tarihinde şahsım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtremeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimizin benzerlik oranı %..18

Uygulanan Filtreler

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dâhil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması Uygulama Esaslarını inceledim ve bu Uygulama Esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmanın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: Salih GEZEN

Öğrenci No: 701649011

Anabilim Dalı: Sanat Tarihi İ.Ö.

Programı: Tezli Yüksek Lisans

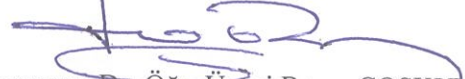
Statüsü: Yüksek Lisans

Tarih ve İmza: 31.05.2019



1. Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Doğan YAVAŞ

Tarih ve İmza: 31.05.2019



2. Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Berna COŞKUN ONAN

Tarih ve İmza: 31.05.2019



ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı:	Salih GEZEN
Üniversite:	Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü:	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı:	Sanat Tarihi
Bilim Dalı:	Türk-İslam Sanatları
Tezin Niteliği:	Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı:	XVI+386
Mezuniyet Tarihi:	
1. Danışmanı:	Dr. Öğr. Üyesi Doğan YAVAŞ
2. Danışmanı:	Dr. Öğr. Üyesi Berna COŞKUN ONAN

1950-1970 SANAT ORTAMINDA “İŞ VE İSTİHSAL SERGİSİ”

Bu araştırmanın amacı, Türk sanatının yüzyıllara dayanan figüratif geleneğinin temel eğilimlerinin neler olduğunu belirli araştırma soruları yoluyla ortaya koymak ve buradan hareketle, Batı’ya dönük sanatsal değişimin temel göstergelerini anlamlandırmaktır. Bu amaçla araştırmanın her bölümünde, içeriğin kapsamına yönelik araştırma soruları sorularak kuramsal bir çözümleme yöntemi uygulanmıştır. Araştırmanın Türk sanatında geleneğe bağlılık ve modernleşme arasındaki gerilime tanıklık eden olaylardan biri olarak ele alınan “İş ve İstihsal Sergisi”, bu dönüşümün önemli göstergelerinden biri olarak bağlamın merkezine oturtulmuştur. 1954 yılında, Yapı ve Kredi Bankası’nın onuncu yıldönümü nedeniyle düzenlediği “İş ve İstihsal” konulu resim ve afiş yarışması, birçok anlamda Türkiye’de modern sanattan çağdaş sanata geçişin ilk ödüllendirildiği jüri etkinlik olarak bilinmektedir. Etkinlik, dönemin toplumsal ve siyasi ortamı bağlamında etkileşimler ve değişimler gibi çeşitli başlıklarda ele alınmıştır. Yarışmada Aliye Berger’in birinci olması nedeniyle soyut sanatın destek bulması ve Lhote Kübizmini (Anadolu Kübizmi) savunan akademik anlayışın güç kaybetmeye başlaması, yarışmanın Türk sanatını etkileyen önemli sonuçları arasındadır. Araştırmanın sonuç bölümü, girişte bağlamı oluşturan soruların bölümler arasında kurulan bağlantıları üzerinden yazılmıştır. Bu sonuçlar arasında; Türk sanatında

geleneğin oluşumu, değişen ve değişmeyen kültürel değerler, Batıyla kurulan sanatsal iletişim, soyut sanatın Avrupa ve Amerika'daki gelişimi, Türk sanatında Batıya dönük sanat anlayışının oluşumu, ve serginin değerlendirilmesi ve Türk sanatı açısından önemi gibi kısımlar bulunmaktadır. Bunlardan ayrıca önem taşıyanlar, sergi bağlamında yaşanan sanatsal değişimler, serginin Türk sanatı açısından önemi ve 1950-1970 sanat ortamıdır. 1950-70'li yıllar, serbest ekonomi ve politik ortamın olanaklarından yararlanan bankalar ve galeriler gibi özel kurumların, Cumhuriyet döneminde sanata devlet tarafından verilen destek ve girişimleri sahiplendikleri bir dönemdir. Bu yıllar aynı zamanda, bu özel kurumların sanata mekân bulunması için çaba içerisinde oldukları ve sanatçıya teşvik edici girişimlerde buldukları dönüştürme yılları olmuştur. Kurumların bilinçli koleksiyonerlik ve galericilik çabaları, İstanbul dışında İzmir ve Ankara'da da sanat faaliyetleri konusunda öncü niteliktedir. Türk sanatı anlamında kimlik kaygılarının gelenekle ilişkisinin şekillendiği ve bireysellik arayışlarıyla sergilenme imkanı bulunduğu bu dönem aynı zamanda özel kurumlar olan galerilerin arttığı, örgütlendiği ve galericiliğin bir meslek haline geldiği dönem olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Aliye Berger, Yapı ve Kredi Bankası, Soyut Sanat, Yarışma, Türk Sanatı.

ABSTRACT

Name and Surname:	Salih GEZEN
University:	Bursa Uludağ University
Institution:	Social Science Institution
Field:	Art History
Branch:	Turkish-Islamic Arts
Degree Awarded:	Master
Page Number:	Xvi+386
Degree Date:	
1. Consultant:	Dr. Öğr. Üyesi Doğan YAVAŞ
2. Consultant:	Dr. Öğr. Üyesi Berna COŞKUN ONAN

“WORK AND PRODUCTION EXHIBITION” İN-BETWEEN 1950-1970 ART ENVIRONMENT

The purpose of this research, to reveal the basic tendencies of the figurative tradition of Turkish art that goes back to centuries, through certain research questions and from this point of view to understand the main indicators of artistic change towards the West. For this purpose, a theoretical analysis method was applied by asking the research questions about the content of each part of the research. The “Work and Employment Exhibition”, which is considered as one of the events that witnessed the tension between the commitment to tradition and modernization in Turkish art, has been placed at the center of the context as one of the important indicators of this transformation. In 1954, painting and poster competition that organized by Yapi ve Kredi Bank due to the tenth anniversary of " Work and Employment Exhibition", is known with many respects such as the first jury awarded event of the transition from modern art to contemporary art in Turkey. The activity has been discussed in various topics such as interactions and changes in the context of the social and political environment of the period. As Aliye Berger came first in the competition, gaining support abstract art and the academic understanding defending Lhote Cubism

(Anatolian Cubism) beginning to lose power, are of the important results of the contest affecting Turkish art. The conclusion section of the research, the questions that make up the context in the introduction are structured over the connections between the all sections. Among these results; the formation of tradition in Turkish art, changing and unchanging cultural values, Artistic communication with the West, the development of abstract art in Europe and America, the formation of understanding in Turkish art facing Western art, and the evaluation of the exhibition and its importance for Turkish art. Of these, also important, artistic changes in the context of the exhibition, the importance of the exhibition in terms of Turkish art and 1950-1970 art environment. Private institutions such as galleries and banks benefiting from the opportunities of free economy and political environment, possessed the initiatives and supports for art, provided by government in the Republican period, in 1950-70s. These years were also transformation years, which these private institutions endeavored to find a place for art and made attempts to encourage the artist in. Conscious collecting and efforts of institutions for art dealing, are also pioneer initiatives in art activities in Izmir and Ankara besides Istanbul. It was the period, in which the relationship between identity concerns and tradition shaped by means of Turkish art, organizers and galleries became a profession and also the galleries, which were private institutions increased, as well.

Keywords: Aliye Berger, Yapı ve Kredi Bank, Abstract Art, Competition, Turkish Art.

ÖNSÖZ

Sanat yaşamıma iki kadın çok büyük izler bırakmıştır. İlk kadın, Öğr. Gör. Dr. Ebru Nalân Sülün'dür. Ebru hocam, beni plastik sanatlar alanına yönlendiren ve alanı sevdiren kişidir. Gerek bu konuyu araştırmama vesile olması gerekse anahat planı oluşturmam konusunda yardımları ve yönlendirmeleri sayesinde konuya hâkim olabildim. Sanat yaşamımda iz bırakan ikinci kadın ise Dr. Öğr. Üyesi Berna Coşkun Onan'dır. Yanına ilk gittiğim günden son güne kadar gerek verdiği kitaplar gerekse tezin biçimsel düzenleme konusundaki yardımlarıyla, maddi-manevi her konuda yanımda olduğu için çok şanslıyım. Bu iki kadın, sanatseverliğimi ve sanat eleştirisi konusunda gelişmemde öncü olmuş ve her türlü destekleri gelişmemi sağlamıştır. Bu kadınların benim için unutulmayacak iki idoldür. Kendilerine her zaman minnettar kalacağımı, aynı zamanda görüşleri doğrultusunda ilerleyeceğimi belirtmek isterim. Onlar için en güzel mutlulukları dilerim.

Tez Çalışmasının başından son güne kadar, yardımını esirgemeyen danışman hocam Doğan Yavaş'a, Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören'e, Maçka Sanat Galerisi'nden Güler Demir'e, Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi editörü Mustafa Özdemir'e, makalemin ve tezin biçimsel düzenlemesi yapan Betül Yıldız'a ve Esin Yel'e, Yapı ve Kredi Bankası çalışanları Veysel Uğurlu ve Mine Haydaroğlu'na, Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu'na, Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman'a, Candaş Keskin'e, Uludağ Üniversitesi Kütüphanesi çalışanı Özgün Kayıtmaz'a, Özkan Eroğlu'ya ve daha adını saymadığım kişi ve kurumlara yardımlarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Sevgilerini ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen ve her fırsatta "Oğlum, oku ki yeni nesiller bilinçlensin, oku ki bu cehalet bitsin." diyen biricik anneciğim Perihan Gezen'e ve babacığım Musa Gezen'e saygılarımı ve sevgilerimi sunuyorum. Tabiki ailemin geri kalan üyelerinden Sabriye Yılmaz, Ayşe Ekinci, Hafize Yılmaz ablalarıma, abim Mehmet'e, kardeşlerim Kâmil, Sait, Abdullah, Nuriye, Zilan ve Şilan'a gerek verdikleri moral gerekse sevgilerini eksik etmedikleri için minnet duyuyorum. Bu araştırmamı sevgili aileme adamaktan büyük onur duyuyorum.

Salih GEZEN
BURSA-2019

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
KISALTMALAR.....	xvi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESMİNİN TARİHSEL DEĞİŞİMİ

1. PLASTİK VE SOSYAL BAĞLAMDA TÜRK RESMİNİN DEĞİŞİM SERÜVENİ	
1.1. TÜRK RESİM SANATININ KÖKLERİ: <i>COĞRAFYA, DİN VE MEDENİYETLER</i>	6
1.2. MİNYATÜRDEN RESME GİDEN UZUN YOL: <i>İMPARATORLUK DÖNEMİ VE NAKKAŞLAR</i>	14
1.3. BATI'YA DÖNÜK RESİM ANLAYIŞININ KABULÜ: <i>KAPILARI ARALAMAK</i>	22
1.3.1. Batılı Sanat Algısını Oluşturmak: <i>Eğitim Girişimleri</i>	27
1.3.2. Türk Resminin Öncüleri: <i>Geleneği Oluşturanlar</i>	31
1.3.3. Modern Türk Sanatını Kurgulamak: <i>Plastik Bir Dil Tasarımı</i>	38
1.4. BAĞIMSIZ SANATÇI GRUPLAŞMALARI VE SANAT OLAYLARI.....	50
1.4.1. Türk Resminde ‘Dördüncü’ Kavrayış: <i>d Grubu</i>	53
1.4.2. Savaş Sonrası Sanat Ortamında Yeni Bir Söylem: <i>Yeniciler Grubu</i>	58

İKİNCİ BÖLÜM
AVRUPA'DA SOYUT YAKLAŞIMLAR: YÖNELİMLER

- 2. 20. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA TEMEL EĞİLİMLER**
- 2.1. GÖRME'NİN TARİHİ: *NESNE İLE KURULAN İLİŞKİ*.....62
- 2.2. SOYUT, SOYUTLAMA VE NON-FİGÜRATİF.....67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
**1950-70 SANAT ORTAMINDA DÖNÜŞÜMLER: GRUPLAR, SANAT ORTAMI,
SERGİLER VE DURUM**

- 3. 1950-1970 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE SANAT ORTAMI**
- 3.1. SANAT DÖNÜŞÜMLERİ: *DÖNEMİN SANATSAL ETKİLENİMİ AÇISINDAN YORUMLAMAK*.....71
- 3.1.1. Toplumsal Yaşam Ve Kültürel Ortam.....77
- 3.1.2. Siyasi Ve Ekonomik Durum.....80
- 3.2. SERGİLER.....82
- 3.2.1. İnkılâp Sergileri.....83
- 3.2.2. Devlet Resim ve Heykel Sergileri.....84
- 3.2.3. Halkevleri Sergileri.....86
- 3.2.4. Yurt Gezileri Sergisi.....87
- 3.2.5. Köy Enstitüleri.....90
- 3.2.6. Vilayet Tabloları Sergisi.....91
- 3.3. TÜRK RESMİNDE SOYUT YAKLAŞIM.....94
- 3.3.1. Türk Sanatında Soyut Resmin Sınıflandırılması.....106
- 3.3.1.1. Geometrik Soyutlamacılar.....107
- 3.3.1.2. Lirik Soyutlamacılar.....109
- 3.3.1.3. Geometrik Non-Figüratif.....112
- 3.3.1.4. Lirik Non-Figüratif.....114
- 3.4. DÖNEMİN SANAT GRUPLARI.....117
- 3.4.1. On'lar Grubu.....117
- 3.4.2. Tavanarası Ressamları.....123

3.4.3. Yenidal Grubu.....	125
3.4.4. Siyah Kalem Grubu.....	127
3.4.5. Mavi Grup.....	127
3.4.6. Akatünvel Sanat Topluluğu.....	128
3.4.7. 1970'lere Doğru "Figüratif" Arayışlar.....	131

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SANAT KURUMLARI:

GALERİLER, ELEŞTİRİ KURUMLARI, BANKALAR

4. SANAT KURUMLARI: *GALERİLER, ELEŞTİRİ KURUMLARI, BANKALAR*

4.1. DÖNÜŞÜMÜN BELİRLEYİCİSİ KURUMLAR: GALERİLER.....	133
4.1.1. Türkiye'de Galerileşme Olgusu ve Sanat Galerilerinin Gelişimi.....	136
4.1.1.1. Dönüşümün İlk Adımı: <i>Maya</i>	136
4.1.1.2. Açılan Diğer Özel Sanat Galerileri.....	137
4.1.2. Sanat Galerisinin Kültürel Sorumlulukları.....	141
4.1.3. Sanat Piyasasında Galeriler.....	142
4.1.4. Modern Sanat'tan Çağdaş Sanata Geçiş Yıllarında, Türkiye Sanat Piyasası.....	144
4.2. ELEŞTİRMENLER VE ELEŞTİRİ KURUMLARI ÖRGÜTÜ: <i>AICA</i>	149
4.2.1. <i>AICA</i>	149
4.2.2. V. <i>AICA</i> Kongresi.....	154
4.3. TİCARİ KURULUŞLARIN SANAT PİYASASINDA VARLIK GÖSTERMESİ: <i>BANKA GALERİLERİ VE ETKİLERİ</i>	158
4.3.1. Akbank Sanat Galerisi.....	161
4.3.2. Garanti Bankası Galerisi.....	163
4.3.3. İş Bankası Sanat Galerisi.....	164
4.3.4. Merkez Bankası.....	168
4.3.5. Yapı ve Kredi Bankası.....	169
4.3.5.1. Yapı ve Kredi Bankasının Tarihçesi.....	169
4.3.5.2. Yapı ve Kredi Sanat Galerisi.....	177

BEŞİNCİ BÖLÜM
SANAT ETKİNLİKLERİ YARIŞMALAR: İŞ VE İSTİHSAL

5. İŞ VE İSTİHSAL YARIŞMASI VE SERGİSİ	
5.1. BİR YARIŞMA PLANLAMAK: <i>TEMAYI BELİRLEMEK</i>	181
5.1.1. Jürinin Belirlenmesi.....	184
5.1.1.1. Lionello Venturi.....	185
5.1.1.2. Herbert Read.....	186
5.1.1.3. Paul Fierens.....	186
5.1.2. Yarışmaya Katılan Eserler.....	187
5.1.2.1. Resim Yarışması Alanında.....	187
5.1.2.2. Afiş Yarışması Alanında.....	191
5.1.2.3. Folklor Yarışması Alanında.....	192
5.1.2.4. Diğer Branşlardaki Yarışma.....	195
5.1.3. Değerlendirme Süreci.....	197
5.2. DERECEYE GİRENLER	200
5.3. BASINDA SERGİ	207
5.4. SERGİNİN TÜRK SANATI AÇISINDAN ÖNEMİ.....	216

ALTINCI BÖLÜM
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

DEĞERLENDİRME.....	226
1. Bölümün Değerlendirilmesi.....	226
2. Bölümün Değerlendirilmesi.....	227
3. Bölümün Değerlendirilmesi.....	228
4. Bölümün Değerlendirilmesi.....	228
5. Bölümün Değerlendirilmesi.....	229
SONUÇ	231
KAYNAKÇA.....	240
GÖRSEL LİSTESİ.....	259

GÖRSELLER.....	263
EKLER.....	317
Ek-1: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Yönetmeliğinde Belirtilen Derslerin Süreleri ve Programda Yer Alma Düzenleri, Sınav Tipleri ve Sınıf Atlama Kuralları.....	317
Ek-2: 1923-50 Yılları Arasında Sanat ve Sanatı Etkileyen Etmenler.....	318
Ek-3: 1950'den Günümüze Sanat ve Sanatı Etkileyen Etmenler.....	319
Ek-4: Vilayet Tabloları Sergisi İçin Mahmut Cûda'nın Kabul Edildiğine Dair Mektubu.....	320
Ek-5: Avni Memedoğlu tarafından kaleme aldığı “Yenidal Grubu Ressam ve Yontucuları'nın Sanat Bildirgesi”.....	321
Ek-6: Avni Memedoğlu'nun tutuklanmaları hakkında söyledikleri ve haklarında açılan davadan çıkan karar.....	323
Ek-7: Beral Madra ile AICA Hakkında Söyleşi.....	325
Ek-8: Bir Ressamın Sancılı Doğumu, Türk Ressamları Beynelmîlel Sanat Jürisi Karşısına Çıkacak.....	328
Ek-9: Aliye Berger Anlatıyor.....	329
Ek-10: V'inci Beynelmîlel Sanat Tenkidçileri Kongresi.....	333
Ek-11: Hakkı Anlı ile Bir Konuşma.....	336
Ek-12: San'at Tenkitçileri ve Bir Netice.....	337
Ek-13: Cemal Tollu'nun Tenkidçiliği.....	341
Ek-14: Bir, İki, Üç.....	345
Ek-15: Münekkidlerin Tenkidi.....	349
Ek-16: Kalkınan Türkiye.....	351
Ek-17: Hakikaten Bir Hadise Karşısında Mıyız?.. II.....	354
Ek-18: Hakikaten Bir Hadise Karşısında Mıyız?.. III.....	357
Ek-19: Bir Jürinin Kopardığı Fırtına I.....	360
Ek-20: Bir Jürinin Kopardığı Fırtına II.....	362
Ek-21: Bir Jürinin Kopardığı Fırtına III.....	363
Ek-22: Üç Sanat Tenkidçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü.....	365
Ek-23: Hakeme İtiraz, Jüriye İtiraz.....	368
Ek-24: Bir Müsabaka ve Bir Ders.....	369

Ek-25: Füreya Koral ile Söyleşi - Alyoşa Efsanesi.....370

KISALTMALAR

Adı geçen gazete	a.g.g.
Adı geçen eser	a.g.e.
Adı geçen yer	a.g.y.
Adı geçen makale	a.g.m.
Sayfa aralığı	s.s.
Editör	Ed.
Çeviren(ler)	ev.
Cilt	c.
Türk Tarih Kurumu	TTK
Türkiye Cumhuriyeti	TC
Sayı	s.
Sayfa	s.
Bakınız	Bkz.
Milli Eğitim Bakanlığı	MEB
Adı Geçen Tez	a.g.t.
Yapı Kredi Yayınları	YKY
Ve diğerleri	vd.
Demokrat Parti	DP
Cumhuriyet Halk Partisi	CHP
Ve benzeri	vb.

GİRİŞ

1950-1970 Sanat Ortamında “İş ve İstihsal Sergisi” adlı bilimsel araştırmada, Yapı ve Kredi Bankası’nın 1954 yılında düzenlenmiş olduğu “İş ve İstihsal” konulu yarışmanın, Türk Sanat Tarihi açısından hangi bağlamlarda önemli olduğu konusunda kapsamlı bir değerlendirme sunmak amaçlanmıştır. Bu değerlendirme sürecinde, 1950-1970 yılları arasında sanat ortamında bankalar, galeriler ve AICA örgütünün incelenmesine yoğunlukla yer verilmiş ve bunun yanı sıra; literatürde az değinilen konulara, sanatsal dönüşümlere, kurulan gruplara, sergilere, özel banka kurumlarına, gerçekçi ve betimsel bir anlayışla yaklaşılmıştır. Türk Sanatı’nda, ilklerin yaşandığı Cumhuriyet döneminde, bu konulardan beslenen kurumların, galerilerin ve sanat gruplarının tanıtımı yapılarak bu geçişin başlıkları üzerinde durulmak istenmiştir.

Bu alışmada, Türkiye’de sanat ortamının 1950’den ve 1970’lere siyasi, kültürel ve sanatsal gelişmeler yoluyla incelenmesi amaçlanmıştır. Belirlenen bu kesit yoluyla, Türk Sanatı tarihinde dönemseller bağlamda bir bellek oluşturmak, kuşaklar arasındaki değişime dikkat çekmek ve ağdaş sanata hazırlanan zeminin tanımlanması bağlamında bir girişimde bulunulmak istenmiştir. Çalışma altı bölümden oluşmaktadır. Türkiye’de sanatın 1950-1970 sanat ortamının araştırıldığı tezde, modernitenin simgesi haline gelen soyut sanatın ele alındığı ve belirlenen tarihlerde bankaların yapmış olduğu kültür sanat faaliyetleri incelenmiştir. Soyut sanatın dönüşümü ve sanat literatürüne verdiği katkılar üzerine bilimsel ve gerçekçi söylemle tanıtıldığı, Avrupa ve Amerika’da yaşanılan dönemseller etkilerle Türk sanatına yansıyan izleri hakkında bir metodolojiyle ele alınmıştır. Soyut sanatın Liberal söylemle zgr bir ortamda sağladığı bilinçlenmeyi, sanatın dönüşümü açısından 1954 yılında yapılan İş ve İstihsal Yarışması, döneme verdiği katkılar incelenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti devletinde oluşan sanat olayları ele alındığı gibi araştırılan yarışmanın bu ortamda verdiği katkılar ve sanatımızdaki yeri açısından betimsel bir teknikle bilime katkı vermek istenmiştir. Birinci Bölüm’de Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan köklü süreç, araştırma bağlamının temel yapısını oluşturan resim sanatı açısından araştırılmış ve sunulmuştur. Türk Sanat Tarihi geleneksel minyatür sanatının oluşum evreleri ve Uygur sanatının, Türklerin ilk yurdu olan Orta Asya’dan Anadolu’ya geçirmiş olduğu süreci betimlenerek genel bir kapsam oluşturulmak istenmiştir. Anadolu Türk resminin, Osmanlı İmparatorluğu’na ve kurulacak Türkiye Cumhuriyeti’nin 1950’li yıllara kadar yaşadığı dönüşümü ele

alınmıştır. Plastik ve sosyal bağlamda Türk resminin değişim serüveni, coğrafya, din ve Türk medeniyetleriyle özdeşleşmesi Türk sanatının kurumsal kimliğe kavuşmaya başladığı ve özgünlüğünün inşa edildiği resim anlayışı açısından incelenmiştir. Orta Asya'dan Anadolu'ya; Anadolu'da hâkim güç olan Anadolu Selçuklu, Beylikler, Osmanlı ve son olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin sanat olaylarının 1950'lere kadarki süreci birinci bölümde anlatılarak konumuz için temel bilgiler ve düşünceleri temellendirilerek konuya bilgi birikimi ile başlamak hedeflenmiştir. Bu bölümde, veri toplama süreci, aşağıdaki araştırma soruları yoluyla gerçekleştirilmiştir.

- Türk sanatında geleneğin konumu nedir?
- Türklerin toplumsal gelişme süreci içinde yarattıkları ve sanatlara yansıyan maddi ve manevi değerler nelerdir?
- Türk resim kültürü nasıl oluşmuştur?

İkinci Bölüm'de, Türkiye'de ve Avrupa'da moda haline gelen Soyut Sanat anlayışı temel etmenleri üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Soyut sanatın Avrupa'da ortaya çıktığı, olgunlaştığı ve yayıldığı önemli şehirler Moskova, Paris, Berlin bağlamlarında ve New York ile çağdaş sanatın merkezi ve kavramsal kırılmalar bağlamında ele alınmıştır. 20. yy.'ın büyük olayları Birinci ve İkinci Dünya Savaş'larının psikolojik etkileriyle açığa çıktığı kabul edilen soyut sanat, bu dönemde plastik yapı üzerinden renkçi ve geometrik üsluplar tekelinde incelenmiştir. Bu bölümde eserlere aşağıdaki sorular çerçevesinde yaklaşmış ve genel bir perspektif sunulmaya çalışılmıştır:

- Soyut sanatın oluşumunda ortaya çıkan felsefe ve toplumsal farklılıklar nelerdir?
- Rusya'dan Amerika'ya soyut sanat, nasıl bir plastik dönüşüm geçmiştir?

Tezin üçüncü bölümü, 1950-1970 yılları arasında Türkiye'deki sanat ortamından bahsedildiği, toplumsal yaşam, kültürel ortam, siyasi ve ekonomik durum olarak dönemin sosyo-kültürel açıdan tanımlandığı bölümdür. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, İnkılâp, Devlet Resim ve Heykel, Halkevleri, Yurt Gezileri, Köy Enstitüleri, Vilayet Tabloları gibi sergi faaliyetleri kapsamlı bir şekilde açıklanmıştır. Türk resminde soyut sanat belirlenen tarihler aralığında yaygın olarak kabul görmüş Nurullah Berk ve Adnan Turanî'nin tipolojisine dayanan analitik bir yöntemle incelenmiştir. Dönem aralığında kurulan bağımsız sanat gruplarından On'lar, Tavanarası Ressamları, Yenidal, Siyah Kalem, Mavi Grup, Akatünvel Sanat Topluluğu gruplarının faaliyetleri incelenmiş ve

plastik etkilerle Türk sanatı açısından önemine vurgu yapılarak açıklanmıştır. Bu bölümde şu sorularla yola çıkılmıştır:

- Türk toplumuna özgü düşünce ve sanat eserleri nelerdir?
- Türk kültürünün izleri nasıl araştırılmalıdır?
- Toplumsal değişimin yaşandığı 1950-70 sanat ortamında toplum ve sanat arasındaki etkileşim nasıldır?
- 1950 sonrası dünyada sosyal, ekonomik, kültürel ve sanatsal olayların Türk resmine nasıl yansımaları olmuştur?
- 1950-70 sanat ortamında kurulan gruplar, Türk kültüründen hangi izleri taşıyor? Kurulan sanat grupları, hangi amaçlarla kurulmuş ve nasıl son bulmuştur?
- Nurullah Berk ve Adnan Turanî'nin, geliştirdikleri soyut sanat tipolojisi, hangi sanatsal temellere dayanmaktadır?

Dördüncü Bölüm'de sanat kurumlarının incelendiği, galerilerin, bankaların tanıtıldığı ve eleştiri kurumlarının başında yer alan AICA örgütünün kurulduğu çok boyutlu bir süreç ele alınmıştır. Kültür-sanat hayatımızda bu kurumların konumunun tartışılmaya başlandığı bu bölümde, 1970'lerin sonuna kadar Türkiye'de açılan diğer özel kurumlar tanıtılmıştır. Bununla beraber, Türkiye'de sanat piyasası açısından galerilerin sanat yönetimine katkıları ele alınmıştır. AICA'nın da içinde olduğu eleştiri kurumları arasında, Türkiye'nin bulunma durumunun tartışıldığı bölümde, Türkiye'nin Avrupa ile birlikte girdiği dönüşüm ele alınmıştır. Dördüncü bölümde Ticari kuruluşların sanat piyasasında varlık göstermesi açısından bankaların rolü ve kültür-sanat açısından önemi tartışılmıştır. Bu tartışmayı destekleyecek nitelikte örnek olarak Yapı ve Kredi Bankası'nın Türk resmi açısından önemine değinilmiş ve banka-galeri olgusu açısından hangi konumda olduğu incelenmiştir. Bu incelemede, bu tür kurumların koleksiyonerliğe katkısı bağlamında önemli sonuçlar elde edilmiştir. Bu bölüm için sorular şunlardır:

- Türk Sanatının gelişimi açısından dünyasının geleceği ile ilgili olarak galerilerin rolü nasıl açıklanabilir?
- Resimde yaşanan değişimler, galeriler ve koleksiyonerler tarafından nasıl karşılanmıştır?
- Galerilik faaliyetleri konusunda tüzel kişiler (şirketler) veya bankaların görüş ve yaklaşımları nasıl olmuştur?

- 1950-1970 arası dönemde, bankaların sanata yaklaşımları nasıl açıklanabilir?

Beşinci Bölüm’de Yapı ve Kredi Bankası’nın kuruluşunun onuncu yılı olması nedeniyle düzenlemiş olduğu “İş ve İstihsal” konulu sanat yarışması, Türk sanatı açısından önemli konu olmuştur. Bu yarışmanın planlanması, jürinin belirlenmesi, yarışmaya katılan eserler, değerlendirme süreci, dereceye girenler, basında sergi ve serginin Türk sanatı açısından önemi gibi başlıklarla modern sanattan çağdaş sanata geçiş vurguları yapılarak her yönüyle incelenip açıklanmaya başlanmıştır. Bölüm için sorular sorular şunlardır:

- İş ve İstihsal konusunun seçim sebepleri nelerdir?
- Serginin modernist bağlamda Türk resmine ve Türk sanatına etkileri nelerdir?
- Modern anlamda Türk resmi için bu sergi ne anlam taşımaktadır?
- Yarışmanın Türk sanat tarihi açısından önemi nedir?
- Modern sanat ile çağdaş sanat arasındaki geçiş anlamında serginin konumu nasıl açıklanabilir?

Tez çalışmasının değişik aşamalarında araştırmayı zorlaştıran sorunlarla karşılaşmıştır. 1950-1970 sanat ortamı açısından dönemin araştırılması noktasında, veri toplamak, gerçek basılı belgelere ulaşmak açısından sürecin uzamasına neden olmuştur. Tezin odak noktasını oluşturan Yapı ve Kredi Bankası’nın düzenlemiş olduğu “İş ve İstihsal Sergisi” hakkında bilgi toplanması ve dönemin gazetelerine ulaşılması zorlukların başında gelmiştir. Yarışma birçok alanda yapılmıştır. Resim, afiş, müzik, senaryo ve folklor dallarında yapıldığını ve bu açıdan resim dışında pek bilgiye ulaşılmadığı veya resim sergisine katılan tabloların birçoğuna ulaşamadığı ve nerede olduğunun dahi bilinmediği sorunu ile karşılaşmıştır. Gazetelerde yazılan yazıların dışında ulaşılan diğer tüm bilgiler, genellikle birbirini tekrar eden ve yüzeysel niteliktedir.

Araştırmada; YÖK tez merkezi, Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi, Yapı ve Kredi Kütüphanesi, Salt Galata Kütüphanesi, Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphanesi gibi kurumların arşivlerinden hareketle birincil ve ikincil kaynaklar üzerinden bir yöntem kullanılmıştır. 1950-1970 yılları arasında basılmış gazete ve dergilerde yarışma ile ilgili bilgilere ulaşıldığı gibi 1950’lerden sonra bu yarışma çerçevesinde döneme ışık tutacak kaynaklardan da yararlanılmıştır. Teze katkısı olan gazete ve dergilerden bazıları; Sanat Çevresi, Sanat Dünyamız, Cumhuriyet, Akşam, Antik ve Dekor, Vatan,

Yeni Sabah, Dünya, Zafer, Akşam, Halkçı, Akis, Yeditepe, Varlık, Türkiye’de Sanat, Yeni İstanbul, Toplum ve Bilim’dir. Bu gazete ve dergiler taranmış, internet araştırılması yapılmış, makale ve kitaplar fotokopileştirilerek geniş bir arşiv hazırlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESMİNİN TARİHSEL DEĞİŞİMİ

1. PLASTİK VE SOSYAL BAĞLAMDA TÜRK RESMİNİN DEĞİŞİM SERÜVENİ

1.1. TÜRK RESİM SANATININ KÖKLERİ: *COĞRAFYA, DİN VE MEDENİYETLER*

Bir toplumda belli bir sanat anlayışının oluşması için uzunca bir sürece ve çeşitli bağlamlarda kültürel birikimlere ihtiyaç vardır. Ülkemiz için bu sürecin ilk evresini Orta Asya'dan Anadolu'ya geniş bir coğrafyada hâkimiyet kurmuş olan Türk devletlerine bağlamak gerekir. Orta Asya kültürünün yayılma alanı, Hazar denizi ve İran'da başlayarak; kuzeyde, Sibiryaya, güneye Himalaya dağlarına kadar uzanır. Bu topraklarda çöl ve bozkırlar arasında akan nehir kıyılarındaki yeşil alanlarda Uzak Doğu'dan Bizans'a kadar bir kervan yolu geçiyordu. 6-10. yüzyıllar arasında bu topraklarda birçok devletin kurulduğunu ve bu dönemde önemli kültür merkezlerinin varlığını kaynaklardan öğrenmekteyiz. Orta Asya, değişik kültürlerin karşılaştığı, İran-Sasani, Hint ve Çin gibi köklü medeniyetleri barındırır. Kuşkusuz İran ve Çin kendi çevrelerini etkileyen en önemli kültür merkezlerinin başında yer alır. Ortak bir kültürün çeşitlenmesi ile oluşan Orta Asya kültürü, bu sayede bugün özgün olarak günümüze kadar gelmiştir¹.

Türk sanatının geliştiği ilk yer Orta Asya ve İç Asya'dır. Bu açıdan Sanat Tarihi ve Arkeoloji açısından önemli olan Asya toprakları, Türk Sanatının kurumsal kimliğe kavuşmaya başladığı ve özgün ilke ve tekniklerin burada inşa edildiği görülür. Asya'nın coğrafyasına baktığımızda; yüksek sıradağlar, bu dağlar arasında yer alan geniş havzalar, platolar ve çöl alanlarının meydana getirdiği doğa şartlarına sahiptir. Görsel 1'de görüldüğü gibi Anadolu'dan başlayan sıradağlar, Hindistan'ın kuzeybatısında iki kola ayrılmakta, güneyde Himalayalar, Çin Hindi'ne kadar uzanmakta; kuzeyde Tanrı Dağları ve kuzeydoğusundaki Bering Boğazına kadar ulaşılmaktadır. Kuzeyde Ob ve

¹ Mazhar Şevket İpşiroğlu, “*Bozkır Rüzgârı*” *Siyah Kalem*, 1. Basım, İstanbul: Ada Yayınları, 1985, s.28.

onun kolu İrtiş, Orta Sibirya'dan Moğolistan'a kadar uzanan Yenisey, Çin'de Sarı Irmak gibi Asya'nın en önemli akarsularıdır².

Türk sanat tarihinde özgün bir devlet anlayışına sahip olan Uygurlar, tam anlamıyla yerleşik hayata geçilmesi açısından, sanatımızda devrim sayılabilecek gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Bu dönemde oluşan sanat faaliyetleri, İslamiyetten sonraki Türk sanatını ve Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada sanat etkisini gösterecektir³. Uygur devri, şehircilik anlamında da önemli kentleri barındırır. Barkul, Kuça, Beşbalık, Turfan, Aksu, Hoço, Toyuk, Murtuk, Bezeklik, Kızıl, Karaşehir bu şehirlerin en önemli yerleşmelerindendir⁴.

Orta Asya'daki resim üslubu, 6-7. yüzyıllar arasında Uygurlar vasıtasıyla başlamıştır. 8. yüzyıldan itibaren duvar resimleri ile ortaya çıkan Uygur devletinin bu üslubu, zamanla bütün Orta Asya ülkelerinde etkili bir biçimde görülmeye başlamıştır⁵. Bu şehirlerde bulunan arkeolojik kalıntılardan anlaşılacağı üzere Budist ve Maniyerist dönemden kalan duvar resimlerindeki kalıntılar, Türk resmi açısından bilinen en eski örnekleri oluşturmaktadır. Uygur şehirlerinde bulunan duvar resimleri, Görsel 2'de olduğu gibi 8-9. yüzyıl olarak tarihlendirilmektedir⁶. Buluntularda ele geçirilen Arkeolojik veriler göz önüne alındığında, figüratif anlatımlarda rahipler, vakıf yapanlar ve müzisyenler tasvir edilmiştir⁷.

Doğu Türkistan'da resim sanatının geliştiği merkezlerin daha çok İpek Yolu'nun geçtiği bölgeler üzerinde yer alması, ticaret yoluyla Anadolu'ya kadar gitmesine zemin hazırlamıştır. Uygur resmi geleneklerinin izlerini taşımakla birlikte kabul ettikleri din olan Maniyerizm ve Budizmin ikonografisinin de etkileri görülmektedir⁸.

Uygur sanatının resim üslubunda simetrik bir düzen vardır. Koyu mavi ve kırmızının yoğunlukta olduğu parlak renklerin kullanıldığı, yapılan duvar resimlerinden

² Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, 2. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi Yayınları, 1998, s.9-10.

³ Çoruhlu, *a.g.e.*, s.9-102.

⁴ *a.g.e.*, s.9-103.

⁵ *a.g.e.*, s.9-115.

⁶ Minyatürlerin Türk resminin başlangıcı olarak değerlendirilmesi ve Türk sanatında minyatür geleneğinin yeri açısından ayrıntılı bilgi için Bkz., Günsel Renda, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 1. Baskı, İstanbul: Promete Yayınları, 2001, s.2.

⁷ Oktay Aslanapa, *Türk Sanatı*, 2. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1989, s.15.

⁸ Çoruhlu, *a.g.y.*, s.9-115.

anlaşılmaktadır⁹. Bu duvar resimleri referans alınarak, Türk sanatının ilk örneklerinde figüratif anlatımların önemli bir yeri olduğu konu seçimleri açısından bir çıkarım olmakla beraber; bu anlatımlarda coğrafi özelliklerin etkisi ile kullanılan renklerin biçimsel yapının ilk yapı taşlarını oluşturduğu düşünülebilir. Turfan havzasında bulunan Uygurlar, Mani dinini kabul ederek yerleşik hayat düzenine geçmişler. Dolayısıyla kendi dinlerinin öğretimini sağlamak amacıyla kitaplardaki minyatürlerin kullanıldığını Görsel 3’de görülen yerel kıyafetler ve dinin öğretimi doğrultusunda sosyal yaşamı da bu sayede görebiliriz. İnal, Mani dini ile ilgili şunları dile getirmektedir:

“Mani’nin öğretimi güzel sanatlara dayanır. Kendisi (Mani) utun kâşifidir ve aynı zamanda da ilk ressamdır. Firdevsi (1020), Mirhond (1498) gibi yazarlar onun eşi benzeri olmayan bir ressam olduğunu söylerler. Mani dininin kitabı Erteng de minyatürlü olmalıydı”¹⁰.

Kaynaklara göre bu dönemden gelen çoğu eser, duvar resimleri ile dağınık kitap sayfalarındaki minyatürlerden oluşmaktadır. Resimlerdeki ortak üsluplara bakılacak olursa; saçlar iki yana kıvrımlı, dolgun oval yüzler, badem gözler, hafif kıvrımlı burun ve minik bir ağız olarak şematize edilebilir¹¹. Bezeklik şehri harabelerinde bulunan fresklerde de benzer özelliklerin (Görsel 5) görüldüğü ve “*Top sakallı uygur prensleri ve konik, şematik dağ şekilleri*” bu dönemin karakteristik özellikleridir. Mani dininden beslenen Uygurlar ile Budist bölgeleri olan Kızıl ve Kuca’nın, kurulacak olan İslam devletlerini sanatsal anlamda etkilediği görülür. Burada görülen minyatürler, duvar resimleri ve freskler İslam-Türk sanatının gelişmesinde önemli roller üstlenmiştir¹².

Türk resmi incelendiğinde, 750 yılından önce “*insan vücudunun diğer kısımları gibi yüz görünümü de şemalara göre çiziliyor ve resmin altına adı yazılarak ayırt ediliyordu*”. 750 yılından sonra Uygurların etkisiyle, resmini yaptırmak isteyen kişinin yüz hatları ve fiziki yapısı dikkate alınarak yapılmaya başlanmıştır. Duvar resimlerinde de görüldüğü üzere bu dönemden sonra “*portre*” resimleri yapıldığı görülüyor Görsel

⁹ Aslanapa, a.g.e., s.16.

¹⁰ Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995, s.7.

¹¹ a.g.e., s.6.

¹² a.g.e., s.6-7.

4'te de görmekteyiz. “*Resimlerini yaptırmak isteyen kimseler tasvir ediliyor*” Böylece resimlerden anlaşılacağı üzere insanların fiziki yapıları, etnik yapıları ve uluslara göre ayırt edici bir portrecilik (Görsel 6), bu dönemin resimlerinde önemli gelişmelerinden biri haline gelmiştir. “*Çeşitli insan grupları, Hint ve Çin rahipleri, Toharlar, İranlılar*” Uygur resimlerinde görülmeye başlanmıştır. Uygurlarda gelişmiş olan sanat gittikçe kuvvetlenerek devam etmiş, Uygur devleti dağılınca Türklerin parlak mirası olan bu kabiliyet, yeni hâkimiyet kuran Moğollarla batıya ve İslâm dünyasına geçmiştir¹³.

9. yüzyıldan itibaren Orta Asya ve Yakın Doğu'nun da Türk egemenliğine geçmesiyle “Türk Resim Sanatı” buralarda da görülmeye başlamıştır. Ancak, İslam öncesi Orta Asya Türk resim kaynaklarının Çin, Hint ve İran'da yerel medeniyetlerin sanatıyla karışmış olmasından dolayı Orta Asya'da saf bir Türk sanatından bahsedilemez¹⁴. İslamın kabulünden sonra Türk sanatında, 7. yy'da tasvir konusunda bir kısıtlamaya gidilmez iken, 10. yüzyıldan sonra “Tasvir Yasağı” denilen yanlış bir resim-heykel uygulaması ağırlık kazanmıştır. İslam inancına göre resim ve heykellerde tasvir yasaklanmıştır. Bu yasaklama, hem İslam ülkeleri hem de İslamiyet'i kabul eden Türk dünyası için önemli kayıplara yol açmıştır. Türk-İslâm resim sanatı, kitaplarda sadece minyatür niteliğindeki tasvirlerle izin vermiştir¹⁵. Kur-ân-ı Kerim'de resmi yasaklayan bir buyruk olmamasına rağmen bazı hadislerden yola çıkılarak, kıyamet günü geldiğinde canlı tasvirleri yapanlardan hesap sorulacağı ve cezasının en ağır biçimde verileceği söylenmiştir. Buna gerekçe olarak, tasvir yapmanın bir şekilde Allah'ı taklit etmek ya da şirk koşmak anlamına geldiği düşüncesi benimsenmiştir. Bu hadislerden yola çıkarak, tasvirin sert bir dille reddedildiği ve bunun yerine kitap resmine yönelen bir islam dünyası oluşmaya başlamıştır¹⁶. Kur-ânı Kerim'de resmi yasaklayan bir hüküm bulunmamakla birlikte heykel sanatına yönelik yasaklayıcı hükümlerle karşılaşmaktadır ya da bu hükümler din adamlarınca bu şekilde yorumlanmaktadır. Örneğin, ilahi azaplarla tarihten silinen kavimlerin hikâyeleri anlatılırken onlara ait en belirgin özellikleri şirk ve putperestlik olduğu yazılıdır. Maide Suresi 5/93 ayetinde geçen “ensab” kelimesi ile ibadet amacıyla dikilen putların tasvir niteliği açıklanmakta

¹³ Aslanapa, *a.g.e.*, s.16-18.

¹⁴ Sezer Tansuğ, *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006, s.146.

¹⁵ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, 1.Baskı, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998, s.12.

¹⁶ Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 1. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012, s.16.

ve bu kullanımdan, şirk koşmak amacıyla yapılan putperestliğin büyük günah olduğu anlaşılmaktadır¹⁷. Tasvir kelimesi Kur-ân-ı Kerim’de birçok ayette geçmektedir¹⁸. Dini bağlamda tasvir yasağı incelendiğinde diğer temel kaynaklar ise hadislerdir. Kühnel’in “Doğu İslam Medeniyetlerinde Minyatür” adlı kitabında, hadislerden birinden bahsederken tasvire ilişkin; “*Haliki ve mahlûku, suretle göstermekten sakınınız, ağaçlardan, çiçeklerden ve cansız şeylerden başka bir şey resmetmeyiniz*” şeklinde ifadeler yer almaktadır¹⁹. Başka bir hadiste ise “...*Sureti yapılmış olanların, kıyamet gününde ressamların önüne dikilecekleri, onlardan kendilerine can vermelerini isteyecekleri, bunu yerine getiremeyen sanatkârların cehennemini ebedi ateşiyle yanacakları*”²⁰ şeklinde yasaklayıcı cümleler görülmektedir. Bu hadislerin nereden alındığı ile ilgili net bir bilgi verilmediği gibi cümlelerden anlaşılacağı üzere doğruluk payı çok düşüktür. Tasvir konusunda bu kadar katı kurallı bir İslamiyet anlayışı olduğu incelenen kaynaklarda da net bir çizgiyle anlatılmadığından ve kutsal kitap da bunlarla ilgili net bir bilgi verilmediğinden dolayı sayısız hadis saymak mümkündür²¹. Bu hadislerden yola çıkarak resim ve tasvire karşı bu genel yaklaşım yerine, dönemin putperestliğinin yasaklandığı dini sözler anlaşılmalıdır²². Metin And, Evliya Çelebi’nin İran ile Osmanlı devletleri arasında sık sık fethedilen Bitlis Vilayetinden söz ettiği bir hikâyesinden örnek vererek, tasvir konusunun ne kadar önemli olduğunu ve İran’da bu yasağın olmadığını kanıtlamaya çalışmaktadır. Bu hikâyede minyatürlü bir elyazmada resimlerin üstünü çizilere kadı tarafından sert bir şekilde ceza verildiği yazılmıştır. Bu belgeden anlaşılıyor ki Bitlis hem Osmanlı hem de İran kültürü açısından önemli bir şehirdir ve burada açık artırma ile çeşitli elyazma kitaplar satılmaktadır. Tasviri haram olarak görenler kadar, tasvire ve sanata da düşkün olan Osmanlı halkı, hem saray zümresi hem de sivil halkın çeşitli minyatürlerle kitaplarını süslediklerini görmek

¹⁷Ahmet Yakutcan, Cuma Ömür, *İslâm’da Resim, Heykel ve Mûsikî*, 1. Baskı, İzmir: Nil Yayınları, 1991, s.2.

¹⁸ Kur-ân-ı Kerim’de Et-Teğabün suresinin 3. Ayetinde, El-Ğafir suresinin 64. Ayetinde, El-A’raf suresinin 11. Ayetinde, Ali İmran suresinin 6.ayetinde, El-Haşr suresinin 24.ayetinde geçmektedir. Bu ayetlerin tamamında tasvir ve şekiller kelimeleri geçmektedir. Bu ayetlerde tasvir kelimesinin açıklamaları ile ilgili bilgi için Bkz., Osman Şekerci, *İslam’da Resim ve Heykelin Yeri*, 1. Baskı, İstanbul: Çanakkale Seramik Fabrikaları Kültür ve Araştırma Hizmetleri Yayınları, 1974, s.19. Bkz. Selçuk Mülâyim, *Sanat Tarihi Metodu*, 2. Baskı, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 1994, s.170-171

¹⁹ Ernst Kühnel, *Doğu İslam Medeniyetlerinde Minyatür*, çevirenler; Suut Kemal Yetkin, Melahat Özgü, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, sayı 2, 1952, s.3.

²⁰ a.g.y., s.3.

²¹ a.g.y., s.3.

²² a.g.y., s.3.

mümkündür. Bu hikâyeden anlaşılacağı üzere, yazmayı alıp zarar veren kişinin mazereti ne olursa olsun, kamu suçu işlemiş kabul edilerek sert cezalara çarptırılmaktadır²³. Gerek halk tarafından gerekse üst zümre tarafından, böylesi elyazma kitaplara saygı gösterilmesi toplumsal ve dini yaptırımları olan oldukça önemli bir konu olmuştur.

11. yy.'da, Gaznelilerin Leşker-i Bazar Sarayı'nın duvarlarının alt kısmında tempera tekniği ile yapılmış çok renkli duvar resimleri bulunmaktadır. Bu fresklerde, birbiri arkasına sıralanmış 44 asker, Görsel 7 ve 8'de olduğu gibi canlandırılmaktadır. Bu fresklerin tasvirlerinde Uygur etkisi görülmektedir²⁴.

11-13 yy. Anadolu'sunda resim sanatı bağlamında, özellikle mimari eserlerde Orta Asya inancı stilize edilerek hayvan ve insan formunda süslemelerin yer verildiği program kullanılmıştır. Stilize edilen hayvan formu, Görsel 9'da olduğu gibi mimaride kullanılmıştır. Bu bezemelerde geometrik-soyut plastik etkiler yoğunlukta kullanılmış ve mezar taşlarında da bu uygulama devam etmiştir. Özellikle ölen kişinin ünvanına göre "fes"²⁵ gibi başa giyilen mezar taşları (Görsel 10) kişilerin meslekleri ile ilgili ipuçları vermektedir. Minyatürün amacı, metni aydınlatmak ve açıklamaktır. Kendine göre kuralları olan bu resimler, figürleri şematize ederek yapılır. Figürler yapılırken genelde model kullanılmaz. Resmin içinde kullanılan figürler ve canlılar istifleme biçiminde birbiri üstüne yerleştirilirler²⁶.

Anadolu Selçukluların ilk dönemlerinde figürlü elyazmalarının varlığı net olarak bilinmemektedir. Bunun yerine Anadolu'da kaybolan resmin yerini, yalnız elyazmalarını resimlemekte kullanılan boyalı resmin aldığı söylenebilir. Selçuklu hükümdarları büyük sanatçıları saraylarında toplamış, birer resim enstitüsü olan "Nakkaşhane" ve "Nigarhâne"yi açmışlardır²⁷. Topkapı Sarayı kitaplığında bulunan "Varka ile Gülşah Mesnevisi"²⁸ (Görsel 11) adlı yazma, 13. yüzyıl Selçuklu minyatür

²³ Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz., Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*, 2. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004, s.27-28.

²⁴ Aslanapa, *a.g.e.*, s.44.

²⁵ Detaylı bilgi için bakınız, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/426863> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)

²⁶ Ersoy, *a.g.e.*, s.12.

²⁷ Oğuz Dilmaç, *16. Ve 20. Yüzyıllar Arasında Avrupa'da Akademik Düzeyde Sanat Eğitiminin Oluşumu ve Türkiye'deki Sanat Eğitime Katkıları*, (Doktora Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s.106.

²⁸ Varka ve Gülşah Mesnevisinin hikâyesini ayrıntılı bir şekilde incelemek için bakınız, Gönül Öney, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 1. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992, s.177.

sanatı için gerçek bir hazine değerindedir. Yazmadaki 71 minyatür, Azerbaycanlı Abdülmümin el Hoyi imzasını taşır. Metin Farsça olarak yazılmıştır. Metin içinde frizler halinde yerleştirilen minyatürler, ince bir çerçeve içine alınmıştır.

Minyatürlerin üslubu hareketli figürlerden, Hayvan figürlerinde ise gerçekçi olarak aslına yakın bir oran gözlemlenmektedir. Konu ile bağlantısı olmayan dekoratif unsurların süsleme amacıyla yapıldığı söylenebilir. Anlatımda tamamlayıcı unsurlar olarak göl, stilize ağaç, iri yapılı nar, çiçek dalları, tavuk, horoz, ejder, tavşan, tilki, at, kedi, fare gibi dekoratif hayvanlar yer almaktadır. Minyatürler, Selçuklu devri saray yaşantısı, göçebe çadır yaşantısı, adetleri ve gelenekleri hakkında bilgi vermesi açısından birer belge olarak görülmektedir. Minyatürleri bir diğer önemli kılan konu da İslam öncesi geleneklerden kopmayarak Türk, Orta Asya, Hint ve Çin etkilerinin görüldüğü yeni bir sentez oluşturmasıdır. Âşıkların mezarı başında görülen Hazreti Muhammed (Görsel 12) ve dört halife tasvirleri, İslam dünyasında bilinen en erken tarihli örnektir. Bu kutsal tasvirlerin yüz hatları belirgin bir şekilde gösterilmektedir. Selçuklu devri sosyal yaşamı, gömülme adetleri, kıyafetleri, mimari tasvirleri ve tabiata verilen önem bu minyatürlerde ifadeci bir anlatımla sunulmaktadır. Özellikle figürler, Uygur geleneğini yansıtmaktadır. Beyşehir Kubadabad Sarayı çinilerinden (Görsel 14) bilinen yuvarlak yüz, uzun örgülü saçlar, badem gözler, keman kaşlı ve ufak ağızlı tipler görülür. Bu figürlerin benzerine İran'da Rey merkezinde yapılan seramiklerde de rastlanmaktadır. Bu stilize figürlerden kökü Uygur resmine dayanan geleneğin, Selçuklu'da da kullanıldığı sonucuna varılmaktadır²⁹.

Selçuklu'nun figürlü plastik sanatını, Orta Asya üslubunda yorumlamak gerekmektedir. Süsleme sanatında stuko üzerinden mimari yapılarda detaylarını görebileceğimiz zengin tezyinat tarzında bir süsleme programı yoğunluğu vardır. Bu süsleme kompozisyonlarında av sahneleri ve saray hayatından sahneler tasvir edilmiştir. Selçuklu zamanında Bağdat'ta ilk İslâmi minyatür okulu açılmıştır. Bu okullardaki minyatürler, Selçuklu sultan ve emirlerinin kâtipleri olan Uygurlar tarafından zengin bir üslup tekniğiyle yapılmıştır. Bu devirde yapılan resimlerde Orta Asya etkileri çok bariz bir şekilde görülür. Türkiye Selçuklu devrinden kalan birçok mimari eserde de Orta Asya gelenek ve üslupları görülebilmektedir. 13. yy'da Selçuklu, çini sanatında büyük bir gelişme göstermiş ve kendine özgü bir kompozisyon anlayışı yaratmıştır. Anadolu

²⁹ Öney, a.g.e., s.177-179.

topraklarında iç ve dış mimaride yoğun bir şekilde çini süslemesi kullanılmıştır. Başkent Konya, çeşitli tekniklerin kullanıldığı bir çini merkezi haline gelerek bütün Selçuklu devri çini sanatını şekillendirmiştir³⁰.

Beylikler döneminden günümüze ulaşan herhangi bir resim örneğinden söz edilememektedir. Bu nedenle, 14. yüzyıl resminin nasıl şekillendiği de net bir biçimde bilinmemektedir. Bazı sanat tarihçiler bu dönemi, resim açısından ‘‘karanlık dönem’’ olarak adlandırmışlardır³¹. Bu yüzyılda minyatür açısından ise İran’a bakmak gerekmektedir. 14. yüzyılda Uygurlar ve Uzakdoğu etkileriyle büyük gelişme gösteren İlhânlı hâkimiyetindeki İran’da, Tebriz ve Meraga bu yüzyılın minyatür ekolünü oluşturan merkezlerin başında gelmiştir. 1303 yılında İncûlar sülalesi başa geçtiğinde, Fars bölgesindeki yeni ilim ve kültür merkezlerinde de daha sağlam temeller atılmıştır. 1325 tarihinde İsfahan ve Şiraz’a hâkim olmuşlardır. En eski minyatürlü ve tarihli Şehname nüshalarının 1330’da İncûlar, 1370’de Muzafferîler zamanında hazırlandığı bilinmektedir. Aslanapa, İncûlar dönemindeki İran sanatında genellikle Uygurlu kompozisyonların hâkim olduğu minyatürlerde iki boyutlu olarak tasvir edilen insan gösterimlerinin Çin ve Uygur etkilerini taşıdığını belirtmektedir³².

Bu yüzyılda İran’daki dini serbestlik, minyatürde de kendini göstermiştir (Görsel 14). O döneme kadar büyük saygı ve titizlik ile yapılan Hz. Muhammed minyatürleri, bu devirde tasvir edilmiştir ve daha önce böyle bir resim anlayışı olmaması nedeniyle en eski miraç tasvirleri yine bu döneme aittir. Ahmet Musa’nın yapmış olduğu şaheser minyatürler, Fatih albümünde sekiz sayfa halinde bir araya toplanmıştır³³. Bu yüzyılın son çeyreğinde Bağdat ve Tebriz şehirlerine hâkim olan Türk devleti Celâyirliler ‘‘yüzyılın sonlarında Uzak Doğu Uygur resmi ile Selçuklu çıkışı İslam dünyası minyatür geleneklerini kaynaştırıp yepyeni bir minyatür üslubu getirmişlerdir.’’³⁴ Celâyirliler, Maniyerist-Budist dini resimleri ile İslami-Selçuklu geleneği resimlerini yeni bir kompozisyonda ele alarak iki boyutlu resme dönüştüren devlettir. Bu dönemde yine Uygur etkilerinin yoğun olarak hissedildiği ve bu tarihlerde yapılan Görsel 13’te olduğu

³⁰ Ali Sevim, Erdoğan Merçil, *Selçuklu Devletleri Tarihi Siyaset, Teşkilat ve Kültür*, 1. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1995, s. 524-526.

³¹ Tansuğ, *a.g.e.*, s.146.

³² Oktay Aslanapa, *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. Yüzyıl)*, 1. Baskı, Ankara: M.E.B. Devlet Kitapları, 1977, s.53.

³³ *a.g.e.*, s.54.

³⁴ *a.g.yer*, s.55.

gibi Orta Asya etkisi bu yüzyılın sonuna kadar kendini gösterecektir. Bu bilgiler doğrultusunda, Bağdat ve Tebriz’de birçok sanat-sanatçı kurumunun barındırdığı bilindiği gibi Uygur etkisinin de yoğun olarak hissedildiği iki şehir olarak değerlendirilmesinde fayda vardır³⁵.

1.2. MİNYATÜRDEN RESME UZANAN YOL: İMPARATORLUK DÖNEMİ VE NAKKAŞLAR

Osmanlı beyliği, 1299 yılında Osman Gazi tarafından İznik yakınındaki Söğüt kasabasında kurulan Anadolu beyliklerinden birisidir. 1236’da Bursa, 1331’de İznik, 1361’de Edirne ve 1453 yılında İstanbul’un fethiyle kısa zamanda imparatorluk haline gelen Osmanlı devleti, fethedilen topraklarda uyguladığı iskân politikası ile güçlü bir devlet haline gelmiştir. Fatih Sultan Mehmet, İstanbul’u aldıktan sonra başkent yapmıştır. Jeopolitik bir öneme sahip olan İstanbul, kültür ve sanat merkezi haline gelmiştir. I. Selim, 1514’te Tebriz ve 1517 yılında Memlükleri yenerek doğuda güçlü bir devlet olmuş ve böylece halifelik de Osmanlı sultanlarına geçerek İslamiyetin koruyuculuğu bu tarihten sonra üstlenilmiştir. 1520-1566 yılları arasında Kanuni Sultan Süleyman’ın saltanatıyla Osmanlı sınırları, imparatorluğun en geniş haline ulaşmıştır. Osmanlı İmparatorluğu 16. yüzyılın sonlarında duraklama devrine girmiş ve 1923 yılında Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşuna kadar, 600 yılı aşkın sürede üç kıtaya yayılmış bir imparatorluk olarak varlığını sürdürmüştür³⁶.

Osmanlı sanatının belirgin özelliği, bir imparatorluk ve saray sanat kurumu olmasıdır. Osmanlı devletinin kurumsallaşmış sanatında, saray tarafından desteklenen yeni uygulamalar, yeni akım ve üsluplarla desteklenerek kendi bünyesinde eritilmiştir. Sarayın, kurumsal bir sanat merkezi olmasının en büyük nedenlerinden bir diğeri ise ülkenin sanat merkezi olan Ehl-i Hirêf’in sarayda olması ve bu sanatın ince kültür zevkiyle yetişen padişah zümresine ait olmasıdır³⁷. Osmanlı saray kadınları, resim yapmayı, çalgı aleti çalmayı, klasik batı müziği bestelerini yorumlamayı önemsemişler

³⁵ a.g.e., s.55.

³⁶ Filiz Çağman, Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, 1. Baskı, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1979, s.53.

³⁷ Filiz Çalışlar Yenişehirlioğlu, “Sanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı” *Osmanlı Kültür ve Sanat*, Cilt 9, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s.19.

ve heykellerini bilinçli bir sanat merakıyla yaptırmışlardır. Saray kadınları güzel sanatların gelişmesini her zaman destekleyerek, öncülük etmişlerdir³⁸.

Osmanlı'da kitap sanatlarının yapıldığı atölyelere “nakkaşhane” denilmiştir³⁹. Ayrıca bu nakkaşhanelerde yetişen nakkaşlar, Osmanlı sarayı için çalışan sanatçılar olarak teşkilatı “ehl-i hirêf”i oluşturmuştur. Nakkaşhanede gerçekleştirilen diğer işler olan; bezeme işi “müzehhiplik”, resimleme “musavirlik”; metinlerde cetvelin çekilmesi “cetvelkeşlik” ve boyaların hazırlanması işi olan “renkzenlik” işleri de kitap sanatının yapım aşamaları olarak bu teşkilatta yapılmıştır. Aynı zamanda bu teşkilatta, kalemişi, çini desenleri, mimari süslemeler, ahşap bezeme, çadır, otağ, halı ve kumaş gibi dokumalar ve desenleri de yapılmıştır⁴⁰. Ayrıca nakkaş atölyeleri dışında, saray için çalışan “Hassa Nakkaşhanesi de olduğu bilinmektedir⁴¹. Osmanlı sarayı için çalışan “saray nakkaşhanesi” etkinliğini zamanla kaybederek yerini, saray tarafından görevlendirilen “saray ressamaları” kurumuna⁴² bırakmıştır. Saray ressamaları, batılı sanatçılardan oluştuğu gibi “Osmanlı ressamaları” da yeni kurulan teşkilatın içinde olmuşlardır⁴³.

Osmanlı devletine ait sanat arşivi içerisinde İstanbul fethine kadarki resim örnekleri günümüze ulaşmamıştır. Ancak kaynaklarda Edirne sarayında sanat atölyesinin bulunduğu ve yetenekli sanatçıların çalıştığı yazılmaktadır. İstanbul'un fethiyle yoğun bir resim faaliyetini başlatan Fatih Sultan Mehmet, Avrupa'dan sanatçılar getirmiştir. Batılı krallar gibi portre ve madalyonların hazırlanmasında katkı

³⁸ Kıymet Giray, “Yüzyılın Resim Sanatı: Yollar-Yıllar-İzler-İzmler”, *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II (The Centennial Tale Of Turkish Painting II)*, C.2, 1. Baskı, İstanbul: Rezan Has Müzesi Yayınları, 2009, s.19.

³⁹ Mahir, *a.g.e.*, s.17.

⁴⁰ *a.g.e.*, s.178.

⁴¹ *a.g.e.*, s.20.

⁴² Fatih'ten sonra resimli el yazmaları “kurumsar”laşmıştır. Ehl-i Hiref denilen bu grup, sanatçılara verilen ücretler kayıt ediliyor. “*El yazması hazırlayan hattat, ciltçi ve nakkaşlar Osmanlı saray örgütünde ehl-i hiref denilen sanatçı ve zanaatçı grubuna mensupturlar. Hazinederbaşına bağlı olan bu örgütte sanatçılar türlerine göre bölüklere ayrılırlar ve kendi bölüklerinin içinde belirli rütbelere sahiptirler.*” Arşiv belgelerindeki ödemelere bakıldığı zaman, bunların çoğu el yazması kitaplarda birlikte çalıştıkları ve farklı farklı sanatçılar bir arada olduğu görülüyor. İstenilen bir çalışma yok ise “...Eğer bir iş için gerekli sanatçı saray örgütünde bulunmazsa, saray dışındaki çarşı esnaftı arasından bir nakkaşa belirli bir ücret karşılığında iş yaptırılmıştır...” Saray nakkaşhanesi tam olarak nerede olduğu bilinmezse de genel olarak birinci avluda olduğu söylenmektedir. Konu ile deyatlı bilgi için Bkz., Günsel Renda, *a.g.e.* 2001, s.9). Ayrıca, Nakkaşhane'nin nerede olduğu tartışma konusu olsa da Metin Ant'ın da kitabındaki gibi Aslanhane'nin üstünde olduğunu söylüyor ki And bununla ilgili dayanak da *Evliya Çelebi'ye dönersek, kitabın dört yerinde aslanhane ve nakkaşhanenin sözünü etmektedir.*” gösteriyor. And, *a.g.e.*, s.109.

⁴³ Sema Olcay, *Asker Ressamlar Soldier Painters Peintres Militaires*, 1. Baskı, İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları, 2013, s.20.

veren bu sanatçıların varlığı ve sarayın duvarlarının resimlerle süslendiği bilinmektedir. Fatih Sultan Mehmet için İstanbul ve Edirne saray atölyesinde hazırlanan minyatürlü elyazma örnekleri günümüze gelmiştir⁴⁴. Edirne’de 1450-80 yıllarında hazırlanmış “Külliyât-ı Kâtibî” adlı elyazmada karşılıklı sayfalar üzerine yapılmış iki minyatür bilinmektedir. Resimler, İngiltere’de Oxford Bodleian kütüphanesinde bulunmakta ve 1455-56 yıllarında Edirne’de kopya edilen “Dilsizname” elyazması minyatürleri ile benzer üsluplar taşımaktadır⁴⁵.

Türk sanatı açısından Anadolu’daki en ciddi gelişme Fatih Sultan Mehmet ile başlamıştır⁴⁶. Fatih, sanat, fikir ve politika yönüyle açık görüşlü bir kişiliğe sahiptir ve Batı resim programına ilgi göstermiştir⁴⁷. Fatih, dünya tarihi ile ilgilenen bir hükümdar olduğu kadar, sanatı koruyan ve bilime olan merakıyla da önemli bir şahsiyettir. Renda, Fatih Sultan Mehmet için zengin bir kütüphanesinin olduğunu ve İstanbul, bu dönemde bir sanat ve kültür merkezi haline gelmiştir⁴⁸. Fatih, Venedikli Gentile Bellini ve Constanza da Ferrera gibi ünlü ressamı İstanbul’a davet edip resimlerini yaptırmıştır. Bellini’nin yaptığı (Görsel 15) Fatih Sultan Mehmet portresi Türk resim sanatının batılı anlamdaki ilk resmi olarak kabul edilir. Bellini sadece Fatih’in resimlerini yapmakla kalmamış, İstanbul manzaralı resimler de yapmıştır. Bu sayede pek çok yabancı sanatçı ülkemize gelip peyzaj çalışmaları yapmıştır⁴⁹. Fatih’in Batılı sanatçıları saraya davet etmesi, minyatüre yeni etkiler getirmiştir. Kendi portrelerini yaptırması, kendinden sonraki padişahların bu geleneği devam ettirilmesiyle gelenek haline gelecektir⁵⁰. Bu dönemin önemli sanatçıların başında Sinan Bey gelmektedir. Belgelerden anlaşılacağı üzere Avrupalı sanatçılarla çalıştığı ve birçok portre çalışması da bulunmaktadır. Fatih Sultan Mehmet’in “Gül Koklayan” portresini kimin yaptığı üzerinde tartışmalar günümüzde de sürmektedir. Sinan Bey ve öğrencisi olan Şiblizâde Ahmet’in isimleri bu tablo için geçse de bu eseri yapanın (Görsel 16) Şiblizâde Ahmet olduğu düşünülmektedir. Kaynaklarda övülen bir nakkaş olarak bu portrenin Venedikli ustalardan öğrendiği bilgilerle yaptığı bilinmektedir. Batı’dan öğrendiği resim stiliyle

⁴⁴ Çağman, vd., *a.g.y.*, s.53.

⁴⁵ *a.g.y.*, s.54.

⁴⁶ Ersoy, *a.g.e.*, s.12.

⁴⁷ Tansuğ, *a.g.e.*, s.148.

⁴⁸ Renda, *a.g.e.*, s.7.

⁴⁹ Ersoy, *a.g.e.*, s.12.

⁵⁰ Mahir, *a.g.e.*, s.46.

Doğu minyatür zevkini bir ahenk içinde harmanlamıştır. Bu nedenle Oryantalizm sanatının ilk sanatçısıdır⁵¹.

Fatih döneminde başlayan batılılaşma hareketi II. Bayezit'in Batı resminden çok Doğu resmine ilgi göstermesi ve minyatüre önem vermesiyle duraklamaya başlamıştır. Doğudan gelen sanatçılar, nakkaşhanede çalışmalarıyla hız kazanmışlardır. Fatih döneminde batı resmi ön planda olurken, II. Bayezid'de ise doğu ön plana çıkmaktadır. Şeyh Hamdullah bu dönemin en ünlü hattatlarından. Resimli yazmaların dışında, Kur'an-ı tehziplerle süslediği de görülür. II. Bayezid döneminde ehl-i hiref defterlerinde maaş verdiğini, Tebrizli sanatçıların da yoğunlukta çalıştığını belgelerden görmekteyiz⁵². II. Bayezid ve I. Selim döneminde İstanbul saray atölyelerinde minyatürlü elyazmaların hazırlatıldığı ve Batı ile ilişkilerin kesilerek, batı resmine ilginin azaldığı görülür. Bu bağlamda I. Selim'in 1514 yılında Tebriz şehrinin fethiyle getirdiği sanatçıları saray atölyesinde çalıştırması da önemli bir gelişmedir⁵³.

1520 yılında tahta çıkmak üzere Manisa'dan İstanbul'a gelen Sultan Süleyman, sanatçıları ve Pargalı İbrahim'i yanına alarak gelmiştir. Sultan Süleyman 46 Sene boyunca tahtta kalan yükselme döneminin en önemli hükümdarıdır⁵⁴. Kanuni döneminde kimliğini bulan minyatür üslubu, "*kendine özgü estetik bir çizgi izlemiş ve bir bakıma klasikleşmiştir*"⁵⁵. Klasik Osmanlı minyatürcülüğünün en önemli sanatçısı olan Matrâkçı Nasuh, "topografik ressamlık" adı verilen yeni bir tasvir çeşidini ortaya çıkarmıştır. Asıl ismi Nasuh bin Abdullah el-Bosnavi'dir. İsminden de anlaşılacağı üzere Bosnalı olan Nasuh'un, 1517'de Yavuz Sultan Selim için "Cemâl e'l-Küttap ve Kemâl e'l-Hüsbab" matematik ile ilgili eser hazırladığı biliniyor. II. Bayezid döneminde Saî Çelebi'nin öğrencisi olarak Enderun Mektebine giren sanatçı, iyi bir nakkaş, tarihçi, matematikçi, hattat ve silahşördür. Silah ve mızrak oyununda başarılı olmasıyla Kanuni tarafından "Üstat" ve "Reis" ünvanı verilmiştir. Bu açıdan "Umdet e'l-Hisâp" adlı eserin girişine de ismini "Nasuh el-Silâhi el-Şehir bi Matraki" yazdırmıştır⁵⁶.

⁵¹ Renda, *a.g.e.*, 2001, s.8.

⁵² Mahir, *a.g.e.*, s.49.

⁵³ Çağman vd., *a.g.y.*, s.53.

⁵⁴ Günsel Renda, *Türk Minyatür Sanatı*, 1. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996, s.19.

⁵⁵ Renda, *a.g.e.*, 2001, s.20.

⁵⁶ Mahir, *a.g.e.*, s.175-176.

16. yüzyılda Matrâkçı Nasuh katıldığı seferleri bir harita gibi belgelemiştir. Görsel 17’de Mâtrakçı Nasuh’un “Beyan-ı Menazil” adlı yazmasını şehir topografyasını gözeterek yapmış ve şehrin dokusunu bozmadan mimari yapıları belgelemiştir. Özellikle manzara konusunda önemli bir sanatçıdır. Nasuh’un minyatür (Görsel 17)’ünde, çizimlerindeki parlak renkli bitkiler, masmavi yeşil tepeler birer manzara denemesi sayılır. Aynı dönemde Nigâri adını kullanan Haydar Reis, dönemin bir diğer önemli sanatçısıdır. Portre konusunda uzman olan sanatçı, Kanuni ve Barbaros Hayrettin Paşa resimleri yapmış kişilerin gerçek görüntülerine bağlı kalmıştır⁵⁷. Resimlerinde optik bir gözlem söz konusu olan Nigari, yeni yetişecek nesillere bu alanda öncü olmuştur⁵⁸. II. Selim’in Kütahya sarayındaki şehzadeligi sırasında, portrelerini yaparak ün kazanmıştır. Portrelerini, tam ve ¾’lük görüntü kullanarak gerçekçi bir anlayış ile sanatını icra ederdi. Barbaros Hayrettin Paşa, 11 padişah portresini Nigari’ye yaptırıp Fransız donanma komutanı Virginio Orsini’ye hediye etmiştir. Avrupa’da Uffizi’de korunan yağlıboya ve gravürleri kopya ederek tanınmasını sağlamıştır. Denizlerde yapılan fetihleri konu alan “Gazavatnâme” türünde de eser verdiği bilinmektedir⁵⁹.

16. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı minyatürlerinin klasik üslubunun tam olarak Nakkaş Osman’la⁶⁰ oluştuğu söylenebilir. 1566 yılı ehl-i Hiref maaş defterlerinde görülen Nakkaş Osman, Kanuni Sultan Süleyman’ın saltanatlığı sonlarında sarayın nakkaşlığına girmiştir. “Süleymanname” adlı elyazmasında, üslup özellikleri bakımından nakkaşa benzediği ve bu sebeple 1558 yılında sarayın himayesine girdiği tahmin edilmekte ve 1592 ehl-i hiref maaş defterinde, otuzbir akçe yevmiye aldığı bilinmektedir. Saray nakkaşlığı için 1596 ehl-i hiref defterlerinde gözükten Nakkaş Osman, resimlediği tüm elyazma metinlerinde, başına ve sonuna ismine rastlanılması, üslup özellikleri ve yardımcı olduğu tüm çalışmalarının belli olmasını sağlamıştır. İlk isminin geçtiği eser, 1579 tarihli “Kıyâfetü’l-insâniyye fi Şemâ’ilü’l-Osmâniyye” elyazmasıdır. Bu eserin iki nüshasında Osman’ı öven yazılar ortaya çıkmıştır.

⁵⁷ Ersoy, *a.g.e.*, s.12.

⁵⁸ Adnan Turanî, *Dünya Sanat Tarihi*, 19. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2015, s.666.

⁵⁹ Mahir, *a.g.e.*, s.177.

⁶⁰ Nakkaş Osman hakkında daha detaylı bilgi için Bakınız, <https://tr.scribd.com/document/59847641/Nakkas-Osman-Minyaturlerinde-Kompozisyon-Duzeni-Ve-Sanatsal-Uretimler-Order-of-Composition-in-the-Miniature-Paintings-of-Nakkas-Osman-and-Artistic-Pro> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)

Atölyesinde birçok öğrenciye ders vermiştir. Ekip olarak çalıştığı, III Murat'ın oğullarının sünnet düğünün anlatıldığı "Surname"⁶¹ (Görsel 18) ve Osmanlı padişahlarının portrelerinin yer aldığı "Hünername" adlı eserlerinden anlaşılmaktadır.

Surname elyazmasında Şehnameci Seyyid Lokman'ın⁶² da ismi geçmektedir. Topkapı Sarayı ve Kaptan Paşa Köşkü'nde de kalemişlerini yaptığı 1592 tarihli belgeden anlaşılmaktadır. Üslubu, resimlediği tarih konulu yazmalarda kendini belli etmektedir. Gerçekçi bir üslup ile kalabalık sahneleri başarılı bir şekilde resimlediği (Görsel 19) ve yalın, anlaşılır bir renkle yapıldığı görülmektedir. "Dizi Padişah Portreciliği" ile kendinden önceki tüm padişahların portresini yaparak yeni bir geleneğin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. İstanbul'da günlük hayat, esnafların mesleki özellikleri, törenler ve neşeli figürleri ile birer belge niteliği taşımaktadır. Bu açılardan minyatür sanatına yön vermiş ve yetiştirmiş olduğu onlarca öğrenci ile Türk sanatına damgasını vurmuş ilk sanatçı olduğu söylenebilir⁶³.

1569 yılında II. Selim tarafından atandığı şehnamecilik görevini III. Murad döneminde de 20 yıl sürdüren Seyyid Lokman, tarihsel resim anlayışına yeni bir soluk getirmiştir. Görsel 20'de görülen 1581 tarihli "Şehname-i Selim Han" tarihli elyazmasında, ilk defa kendisinin yer aldığı portre kullanmıştır. Aşağıda yer verilen bu eserde ressam Ali, yazar Lokman, bilgin Şemseddin Ahmed Karabaği ve hattat Kâtip'le birlikte görülmekte. Elyazmada kara ve deniz savaşlarını anlatan 43 minyatür bulunmaktadır. 1574'ten 1588'e kadar III. Murat'ın hizmetinde kaldığı süreyi ele alarak yazdığı "Şehinşahname" 153 minyatürle tasvir etmektedir. Görsel 21'de görülen bu elyazmada alışılmışın dışında Galatasaray'da açılan rasathaneye de çeşitli göndermeler yapıldığı, kaldığı sürede yazdığı bilinmektedir.

İki cilt şeklinde hazırlanan "Hünername" adlı tarihsel eserde (Görsel 22), Osmanlı kurucusu Osman Bey'den Kanuni Sultan Süleyman'a kadar bütün padişahların hayatları konu alınmıştır. Bu elyazmanın minyatürleri incelendiğinde; av sahneleri,

⁶¹ Surnâme elyazmalarının Osmanlı devleti açısından önemi ve nasıl yapıldığına dair ayrıntılı bilgi için bakınız, Uğur Derman, "Surnâme'nin Resimlendirilmesine Dair Bir Belge", *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat*, 1. Baskı, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi, 2011, s.95-105.

⁶²Seyyid Lokman ile ilgili daha detaylı bilgiler için ve yazmış olduğu eserler hakkında kapsamlı bilgi için bakınız,http://english.isam.org.tr/documents/dosyalar/pdfler/osmanli_arastirmalari_dergisi/osmal%C4%B1_sy35/2010_35_KAZANH.pdf (Erişim Tarihi: 01.11.2018)

⁶³ Mahir, *a.g.e.*, s.177-179.

Osmanlı askerinin örgütlü yapılanması ve panoramik manzaralı savaş sahneleri önemli yer tutmaktadır.

1582’de III. Murad ve daha sonra tahta geçen III. Mehmed’in şehzadesi için 52 günlük sünnet düğünü (Görsel 23) anlatılmıştır. Bu sünnet törenleri İbrahim Paşa Konağı’ndaki meydanda gerçekleşirdi. Bu eser toplam 437 minyatür içermektedir. Bu minyatürlerden biri Görsel 23’te gösterilmektedir. Meydanda zanaatkâr ve esnaf grupla bağlı buldukları loncaları, işlerine göre meydanda sancak şeklinde geçerek halka göstermektedir. Dokuma işçileri kumaş toplarıyla, camcılar bir cam üfleme ocağıyla, kasaplar et parçalarıyla ve fırıncılar da ekmeğin pişirilen bir fırınla birlikte meydana gelen kişilere gösterirler. Sünnet törenleri, dönemin yapısını gerçek bir düzende ele aldığı için her minyatür birer belge niteliği taşımaktadır⁶⁴.

1683 Viyana ve Karlofça Antlaşması, 17. yüzyılın siyasi bozgunu sayılmaktadır. İç ve dış olaylar sonucunda imparatorluk yıpranmış, Avrupa ülkeleri, Osmanlı ile eşit ilişkilere girerek pazarlarına sahip çıkmak istemişlerdir. Bu ülkelerin başında Fransa gelmektedir. Fransa bu açıdan Akdeniz limanlarında, bu yüzyılda nüfuzlu olmuştur. Bu dönemdeki ekonomik durgunluk ile sanat arasında paralellik yaşanmıştır⁶⁵. 17. yüzyıl başlarında topografik resim geleneği sürdürülmüş fakat 17. yüzyılda yapılan minyatürlerde, nakkaşlar daha çok mimari tasvirlerde derinlik etkisini güçlendirmek istemişlerdir. 17. yüzyıl başlarında etkili olan Nakkaş Nakşî, minyatürlerinde zemin olarak kullandığı mimari ayrıntılarda, ilkel de olsa perspektif denemelerine girişmiş çeşitli gölgelendirmelere yer vermiştir⁶⁶.

III. Mehmed ve I. Ahmed döneminin önemli nakkaş ve devlet adamı olan Nakkaş Hasan, resimlerinde kalın kaşlı, tombul yanaklı, dairesel kompozisyonları ve canlı renkler kullanarak döneme damgasını vurmuştur. 1590 yılında nakkaşhanede etkin olan sanatçı, yirmi kadar elyazması resimlenmesinde görev almıştır. Ayrıca Nakkaş Hasan’ın I. Ahmed’in “Tuğrasını” ve “Karahisarî Kur’an-ı Kerimi” tezhiplendirmesi iyi bir tezhip ustası olduğunu kanıtlar niteliktedir. I. Ahmed’in, Bursa şehrine geleceği sırada Bursa Sarayı’nın hazırlanması amacıyla saray için bir de fener yapan sanatçının 1263 yılında öldüğü bilinmektedir. İstanbul Boğazı’nın, Beylerbeyi sahilinde, yalısının

⁶⁴ Almut Von Gladib, Ed. Markus Hattstein ve Peter Delius, Çev. Nurettin Elhüseyni, “Bezeme Sanatları”, *İslam Sanatı ve Mimarisi*, 1. Baskı, İstanbul: Literatür Yayınları, 2007, s.569

⁶⁵ Günsel Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977, s.15-16.

⁶⁶ Günsel Renda, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, c.1, İstanbul: Tıglat Yayınları, 1982, s.32.

buradaki burunlardan birinde olması sebebiyle “Nakkaş Burnu” denildiği kaynaklardan bilinmektedir⁶⁷.

18. yüzyılın ortalarından sonra, yenilikçi Osmanlı padişahlarının Avrupa sanatını merak etmeleri, batı bilim ve kültürünün tanınmasını sağlamıştır. Bu yüzyılda matbaanın gelişi ile kitap minyatürleri terk edilmiş ve yerini resim almıştır. Böylece iki boyutlu minyatür sanatına, Avrupai tarzda perspektif girmiştir. Tuval resminin Türk kültürü ile kaynaşması da yine bu yüzyılın sonlarına tarihlenmektedir⁶⁸. Tarihçiler, batılılaşma hareketini bu yüzyıla adını veren Lale Devri ile başlatmaktadır. Özellikle Yirmi sekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa gezisinin, batıya açılan bir pencere olduğu düşünülür. Fransız saray ve bahçelerine özentisi, Osmanlı devletinde de görülmeye başlamıştır. III. Ahmet'in 1722'de yaptığı Sadabad Kasırları (Görsel 24), Fransa saraylarında olan mimari yapısına göre kopya edilmiştir⁶⁹. Minyatürde, hem süsleme aracı hem de tekniği gereği olarak perspektif⁷⁰, ışık-gölge uygulamaları⁷¹ ve valör⁷² belli sanatsal bir ifade biçimi yerine tezyinat işinde bir gereklilik olarak görülmüştür. Bu yüzyılın ortalarından itibaren başlayacak olan batı tarzı resim anlayışı ise tamamıyla “sanat olgusu” için yapılmaya başlanmıştır⁷³.

Batı kültürüne ilgi Lale devrinde Osmanlı-Fransız ilişkilerinin gelişmesiyle artmıştır. Viyana kuşatmasının başarısızlığı Karlofça Antlaşması ile resmileşmiş, Karlofça Antlaşması sonucu imzalanan Pasarofça Antlaşması ile de Batı'ya kulak vermek durumunda kalınmıştır. Damat İbrahim Paşa, Avrupa siyasetini yakından takip

⁶⁷ Mahir, *a.g.e.*, s.179-180.

⁶⁸ Günsel Renda, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı (Çağdaş Türk Resmi)*, 1. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1993, s.442.

⁶⁹ Renda, *a.g.e.*, 1977, s.17.

⁷⁰ Nesne ya da mekânın iki boyutlu yüzeye üç boyut etki kazandırmak için belirli teknikler kullanılarak kâğıda aktarılmasıdır. Nasıl uygulanacağı, konusunda detaylı bilgi için bakınız, (<https://www.arkhesanat.com/perspektif-nedir/> Erişim Tarihi: 25.09.2018)

⁷¹ Resimde ışıklı ve gölgeli bölümlerin birbirine göre dağılımını gösteren kısımlara denilmektedir. (<https://kelimeler.gen.tr/isik-golge-nedir-ne-demek-158055> (Erişim Tarihi: 25.09.2018) Resimde ışık ve gölge için detaylı bilgi bakınız

(<http://www.gozlemci.net/4512-resimde-isik-ve-golge.html> (Erişim Tarihi: 25.09.2018)

⁷² Bir tonun göreceli şiddeti veya bir tona ait kuvvettir. Bir renk tonundaki ışık ve gölgelerin derecesinin getirdiği farktır. Renklerin içlerindeki siyah ve beyaz ile ilgilerinden doğan koyu-açık farklarına, değerlerine renklerin valörleri denir. <https://gorselsanatlar.wordpress.com/tag/valor-nedir/> (Erişim Tarihi: 25.09.2018)

Detaylı bilgi için bakınız <http://www.tamsanat.net/atolye/tasarim-atolyesi/ilkeler-elemanlar.php?post=171> (Erişim Tarihi: 25.09.2018)

⁷³ Mustafa Cezar, *Sanatta Batı'ya Açılış Ve Osman Hamdi*, 1. Basım, 1. Cilt, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor Ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1971, s.374.

etme adına Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'yi Fransa'ya gönderilmiştir. Çelebi Mehmet Fransa dönüşü “Fransa Seyahatnamesini” yazmıştır. Mehmet Efendi görülmemiş buluşları, işitilmemiş müzikleri, tadılmamış lezzetleri anlatmıştır. Kısa sürede Fransız yaşam alışkanlıkları Osmanlı yaşamına uyarlanmıştır. Elçinin beraberinde götürdüğü oğlu Sait Mehmet Efendi oradaki gözlemleri sonucunda İstanbul'da İbrahim Müteferrika ile beraber ilk teknik çalışma sayılan Türk matbaasını kurmuştur⁷⁴.

1.3. BATI'YA DÖNÜK RESİM ANLAYIŞININ KABULÜ: *KAPILARI ARALAMAK*

Osmanlı sanatında batılı anlamda resmin ilk örneklerinden olan duvar resimlerinde, minyatür estetiği ve gravürlerin biçim dilinden beslenen üslup dikkat çekicidir. Osmanlı resminin başlangıcında dış dünyanın nesnel görüntüsünü iki boyutlu yüzeye aktarabilmek için minyatür ve gravür gibi resimsel gerçeklerin kopya edilmesi ya da yeniden kurgulanması tercih edilen bir yöntem olmuştur. Bu tercihin nedenlerinden biri doğa karşısına geçerek resim yapma geleneği olmayan bir toplumda, bu gibi görsel malzemeden kurgu yapmanın sağladığı kolaylıktır. İlk Osmanlı ressamı, doğa karşısına geçerek perspektif, ışık-gölge, renk gibi teknikleri kullanarak resimsel sorunları çözebilecek yeterli bilgi ve eğitime sahip olmamaları ya da farklı bir algı kültürüne dayanan görsel hafızaları nedeniyle faydacı bir çözüm olarak fotoğrafik görüntüye yönelmişlerdir⁷⁵. Levnî, Lale devrinin öne çıkan nakkaşlarından birisidir. Tanındı, Levni için doğa ayrıntılarına önem verdiği, figüre yeni bir boyut verilerek ve minyatüre renk katmanı içinde tonlamaya yer vermesini “*batı resmine yaklaşan*” birer teknik olarak görmektedir⁷⁶.

Levnî'den önce yapılan minyatürlerde figürler ve objeler modle⁷⁷ edilmezken modleyi ilk kullanan Levnî olmuştur. En önemli eseri III. Ahmet'in oğullarının sünnet düğününü (Görsel 26) anlatan “Surname-i Vehbi”de yapmış olduğu resimlerdir. Padişah

⁷⁴ İbrahim Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi*, c.4, Ankara: TTK Yayınları 1996, s.149.

⁷⁵ Dilmaç, *a.g.t.*, s.109.

⁷⁶ Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, 1. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996, s.59-61.

⁷⁷ Modle, resimde ışık, gölge, degradasyon ya da çeşitli renk ilişkileri kullanarak biçimlerin gerçek oldukları ya da üç boyutlu bir forma sahip oldukları yanılsama tekniği. Nimet Keser, *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınları, 2005, s.9.

portreleri yanı sıra günlük hayattan yaptığı resimler ve kadın resimleri, batılı anlamda yenilik sayılmıştır. Levnî'nin minyatürlerinde sadelik dikkat çekmektedir. Daha önceki minyatürlerde izlenimcilik varken Levnî'nin minyatürlerinde yalın bir anlatım (Görsel 27)söz konusudur.

Levnî'nin minyatürde başlatmış olduğu yalın anlatımı, Nakkaş Abdullah Buhari devam ettirmekle yetinmeyip daha da ilerletmiştir. Yüzyılın Levnî'den sonra en önemli sanatçısı Abdullah Buhari'dir. 1728-1745 tarihi arasında yapıtlar veren Buhari tek figür çalışmaları ve çiçek resimleri ile tanınır⁷⁸. Abdullah Buhari'nin minyatürlerinde kullandığı figürlerini günlük yaşamdan seçmesi ve teknik olarak da yağlıboya resim etkisi veren minyatürler yapması, batılı anlamda resim tarzına geçiş için önemli bir adımdır. Abdullah Buhari'nin⁷⁹ yaptığı yeniliklerle birlikte batılı resim anlayışına geçiş hızlanırken, aşağıda yer alan Görsel 27'de "iki kadın" adlı albümde olduğu gibi minyatür etkisini yavaş yavaş yitirmeye başlamıştır.

18. yüzyılın sonunda Kapıdağlı Konstantin adlı ressamın yaptığı III. Selim Portresi gibi örnekler, resim sanatının yenilenme eğilimlerini yansıttığı kadar, Osmanlı Sarayı'nın Batı tarzına duyduğu ilginin de kanıtıdır. Bununla birlikte bu yüzyılda Avrupa sanatı, Osmanlı sarayı dışında da yavaş yavaş halk içine sızma aşamasına ulaşmış, böylece toplumda yeni bir beğeni düzeyi doğmuştur⁸⁰. Böyle bir beğeni düzeyinin doğmasında ve İstanbul'dan gelen kimi kaynaklarda "Boğaziçi Ressamları" olarak anılan batılı sanatçılar grubunun da büyük payı vardır⁸¹.

Batılı sanatçılar arasında Osmanlı ülkesine duyulan geniş ve bilinçli ilginin öncüsü J.B. Vanmour'dur. Görsel 28'de bulunan resmi, mekân ve tarikat törenini gerçek olarak resmettiği görülür. Mekân, Görsel 29'da da görüleceği üzere Galata Mevlevihanesi'dir. Bu açıdan yaptığı resimler, belge niteliği taşıması açısından

⁷⁸ Nurdane Özdemir, *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*, Ankara: Özel Yayınları, 1997, s.87.

⁷⁹ Abdullah Buhari'nin yapmış olduğu tekli minyatürlerinde konuları arasında dans eden, çalgı çalan şarkı söyleyen sanatçı cariyeler olarak genelleştirebilir. Levnî'nin çengisi zurna, musikar, tanburdan oluşan cariyelerin saz takımı minyatürleri varken Abdullah'ta ise keman ve saz çalan cariyeler minyatürleri vardır. Abdullah Buhari hakkında detaylı bilgi için Bakınız, <https://benhayattayken.blogspot.com/2018/03/osmanli-tasvir-sanatlar-kadn-ve-erkekler.html> (Erişim Tarihi:02.11.2018)

⁸⁰ Renda, *a.g.e.*, 1982, s.26.

⁸¹ Kaya Özsegin, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C.3, İstanbul: Tıglat Yayınları, 1982, s.9.

önemlidir⁸². Bu sanatçının İstanbul'a gelmesini sağlayan Fransa kralının elçisi M. Ferriol'dur. Malta şövalyelerinden biri olan ressam, Antoine de Favran'dan gelerek Boğaziçi ressamı diye anılan yabancılar arasındaki önemli yerini almıştır. Bu sanatçıları M. Parrocel, C. Vanlov gibi diğerlerinin izlediği görülür. İstanbul burjuvazisi ile giderek daha yakın sanat ilişkilerinin kurulmasında İstanbul'daki Fransız (sarayına) merkezine 1784'te yerleşen Comte de Choiseul-Gouffier ön ayak olmuştur. 18. yüzyılda Türkiye'de etkinlik gösteren resim sanatçıları ve gravürçüler A. C. Caraffe, L. F. Cassas, J. B. Hilair, J. E. Liotard, Manzoni ve padişah III. Selim zamanında Hatice Sultan gibi önemli saray kadınlarının hizmetinde çalışmış olan Melling, Brigman ve Decamps önemli sanatçılardandır⁸³.

17. ve 18. yüzyıl boyunca kendini gösteren ve 19. yüzyılda doruk noktasına çıkan kültürel değişimler ve özellikle sanatta fark edilen batı etkileri, resim sanatının yanı sıra mimari uygulamalarda da yeni açılımlara yön vermiştir. Bu yüzyıllarda ilk önemli farklılaşma mimari dekorasyon programının değişiminde yaşanmıştır. Duvar yüzeylerinde çinilerin yerlerini İstanbul'dan Anadolu'nun her köşesine hızla ulaşan resimsel bezemeler yer almıştır⁸⁴. Çoğunlukla duvar resmi biçiminde gelişen bu ilk batılı resim kavramları, minyatür geleneğini henüz bütünüyle geride bırakmamış Osmanlı sanat dünyasında, bir tür tuval resmine geçiş niteliği gösterir. 17. yüzyılda görülen duvar resimlerinde kuru sıva üzerine açık renklerin daha çok kullanıldığı teknik özenlidir ve süslemeci bir karakter göstermektedir. Geç devirde gerek camilerde ve Türk evlerinde gerekse saray süslemelerinde Batı'dan öğrenilen teknikler cesaretle uygulanmıştır. Saray içi (Görsel 30) veya Anadolu evlerinde (Görsel 31) duvar

⁸² Jean Baptiste Vanmour, 1699 yılından 1737 yılına kadar İstanbul'da yaşadığı kaynaklardan bilmekteyiz. Bu açıdan Lale Devri sanatçıların başında gelmektedir. Yaptığı resimlerle Lale Devrinin en önemli görsel belgelerini de Türk Sanatı açısından bize kazandırmıştır. Çok sayıda elçi kabul törenleri, İstanbul hayatını, portreleri, Patrona Halil İsyanı gibi siyasi içerikli çalışmalar, toplumsal olaylar, yerel kıyafetler, Osmanlı gelenek ve görenekleri, gündelik yaşamdan kesitler ve gerçeğini resimlerle anlatarak resmetmiştir. Gerçeklikle yaptığı bu resimler bu açıdan da belge niteliği taşımaktadır. Görsel 28' görüleceği üzere Mevlevi Dervişleri gibi Osmanlı'ya özgü tarikatları resmeden Vanmour, gerçek mekânlar da resmi için önemli bir detaydır. Görsel 28'de dönen dervişler, Galata Mevlevihanesinde geçmektedir. Detaylı bilgi için Bkz., <https://manifold.press/lale-devri-nin-biricik-tanigi-jean-baptiste-vanmour>

(Erişim Tarihi:02.11.2018)

⁸³ Tansuğ, *a.g.e.* 2012, s.40.

⁸⁴ Rüşan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2.baskı, Ankara, 1988, s.23.

resimleri⁸⁵ yağlı boya tekniğinde sepet içinde ve meyvelerden oluşan natürmortlar, manzaralar, köşkler ve hayvan resimleriyle bezenmiştir⁸⁶.

18 ve 19. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin batılılaşmasının etkisiyle mimaride de yeni biçim ve teknikler kullanılmıştır. Özellikle bu dönemde Avrupa'da Barok ve Rokoko üslupları yaşanırken Osmanlı da bundan etkilenerek mimari bir süslemeye gitmiştir. Bu üsluplarda iç mimari daha çok ön planda tutulmuştur. Lale devrinin padişahı III. Ahmet, Fransız saray yaşantısına ve mimari peyzajına ilgi duyduğu ve bunun için Topkapı Sarayındaki III. Ahmet'in "yemiş odası" dönemin duvar süsleme programını yansıtacak niteliktedir. Odayı süsleyen çiçekler, saksılar ve meyve sepetleri 17. yüzyıldan beri benimsenen süsleme motiflerindedir. Bu dönemde saraya gelen yabancı seyyahlar⁸⁷, yapıların duvarları hem boyama hem de alçıdan yapılan çiçek vazoları ve meyve çanaklarıyla süslendiğini belirtmişlerdir.

18. yüzyılın ikinci yarısına doğru, iç mimaride barok süslemeler arasına manzara da girmiştir. Batının barok etkisiyle yapılan bu manzara resimleri, kuşkusuz iç mekâna farklı bir hava getirmiştir. Sade ya da süslü olarak yapılan bu resimler, bir duvar resmiymiş gibi karşılanmış ve kısa bir sürede tüm Anadolu'da popülerlik kazanan yeni bir sanat gibi uygulanmaya başlamıştır. Süslü olarak yapılan bu manzara resimlerinin arasına süslü kartuşlar, kıvrımlı palmetler, akant yaprakları ve korint başlıklı sütunların yerleştirildiği görülür. Sade olarak yapılan dikdörtgen çevreler veya nişlerin arasında yapılan manzaraları da Anadolu'da görmek mümkündür. Anadolu'da yapı duvarlarında görülen bu panolara "duvar resmi" denirken Avrupa'da "fresk tekniği" olarak adlandırılan bu teknikle resimler yapılmıştır. Bunun yanı sıra Anadolu'da yapılan duvar resimleri genellikle kuru sıva üzerine yapılır. Zemin eğer ahşap ise ince bir tabaka alçı veya tutkallı üstübeçle kaplatarak tutkal-su karışımı boyalarla şekiller yapılırdı. Bu teknik aslında Osmanlı süsleme programında "kalemişi" denilen nakışların farklı bir çeşididir. Bugün Topkapı sarayında, özellikle anıtsal olarak Görsel 33'de görüldüğü üzere Harem Dairesinde bulunan duvar resimleri, bu dönemin modası ve üslubu hakkında bize bilgi verir⁸⁸. Bu resimlerde Boğaziçi, Kız Kulesi, Haliç ve İstanbul'un

⁸⁵ Konu ile ilgili detaylı bilgi için Bakınız, Deniz Demirarslan, "19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması", *Mimar ve Yaşam Dergisi*, 2016, s.105-125.

⁸⁶ Renda, *a.g.e.*, 1982, s.52.

⁸⁷ Renda, *a.g.e.*, 1977, s.77.

⁸⁸ *a.g.e.*, s.78.

bölgelerinin somut görüntüleri olduğu kadar hayali manzaralar da bulunmaktadır. Avrupa etkisiyle uygulanan anıtsal özellikler, camilerde de uygulanmıştır. Dini yapılarda figürlü olan resimlere cesaret edilmediğinden, daha çok figürsüz manzara resimleri görülmüştür⁸⁹. Anadolu’da dini yapılara örnek olarak Yozgat Çapanoğlu Camii, Yozgat Başçavuşoğlu Camii, Denizli Acıpayam, Yazır Köyü Camii, Amasya Sultan II. Bayezid Külliyesi’ndeki Muvakkithane, Muğla Şeyh Camii ve Kurşunlu Camii, Amasya Gümüşlü Camii ve Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı vb. gösterilebilir. Sivil yapılara örnek olarak Ödemiş Birgi (Görsel 32), Çakırağa Konağı, Milas Bahaddin Ağa Konağı, Bursa Yenişehir, Şemâki Evi, Elazığ Harput, Bir Havuzbaşı Köşkü gösterilebilir⁹⁰.

Anadolu’da görülen duvar resimlerinde Elazığ’ın Harput ilçesinde bulunan “Bir Havuzbaşı Köşkü” (harput manzarası karakalem ile işlenmiştir.) hariç, diğerleri aynı teknik ve malzemeye yapılmıştır. Anadolu’da yapılan duvar resimlerinde kronolojik gelişme ve bölgesel özelliklerin yoksunluğun yanı sıra bir üslup birliğinden de söz edilememektedir⁹¹. Yapılan duvar resimlerinin sanatçıların kimliklerinin bilinmezliği de önemli sorunlardandır. Bunları yapan sanatçılar hakkında kesin bir bilgi olmamakla beraber imzalı birkaç örnek dışında da sanatçıların durumu ile ilgili kimlik sorunu hala sürmektedir⁹².

18. yüzyılda İstanbul’a gelerek daha çok elçilik çevrelerindeki atölyelerde Türkiye ile ilgili resimler yapan Boğaziçi Ressamlarının, yerli sanatçılarla ilişki kurduğu anlaşılmaktadır. Öncelikle azınlık ve levanten ustaların bu çevreyle yakınlığı, batı teknik resimlerinin yerleşmesini hızlandırmıştır. 19. yüzyıl padişahlarının yabancı ustalara yağlıboya portrelerini yaptırdıkları da bilinen bir gerçektir. Örneğin tuval resminin yaygınlaşmasında II. Mahmut’un katkısı büyüktür. Bu padişah, kendi portresinin yapılmasını emretmiş ve “*Bab-ı Âli’ye astırdığı gibi, tüm devlet dairelerine konmasını*” buyurmuştur⁹³. Boğaziçi Ressamları, 18. ve 19. yüzyılın İstanbul’unda Fransız Merkezi aracılığıyla resim üretimleri yapmışlardır. J.F. Cassas, L. François Cassas, Thomas Allom ve Masson gibi sanatçılar, İstanbul’da resim üreten sanatçılar

⁸⁹ Arık, *a.g.e.*, 1988, s.25.

⁹⁰ Detaylı bilgi için bakınız, *a.g.e.*, s.27-97.

⁹¹ *a.g.e.*, s.140.

⁹² Renda, *a.g.e.*, 1977, s.186.

⁹³ Renda, *a.g.e.*, 1993, s.442.

arasında yer alırlar. L.F. Cassas'ın Görsel 34'de yer alan "Sarayburnu Panoraması" adlı çalışması kâğıt üstüne suluboya olarak yapılmıştır. Bu sanatçıların ortak özellikleri, doğu kültürüne hayranlık duymalarıdır ve İslam ülkelerinde gördükleri ya da beğendikleri yerleri resimlemişlerdir⁹⁴.

Renda, 18. ve 19. yy.'da minyatürlerin azaldığını belirtmekte ve bunun sebeplerinden birini matbaa olarak ifade etmektedir. Minyatürlü resimlerin yerine Batı etkilenimiyle oluşan iki boyutlu resim, perspektif ve konu bütünlüğü açısından değişime uğramıştır. Renda, bu dönem resim sanatı ile ilgili olarak, tutkallı boyalarla yapılan minyatür, suluboya ya da guvaş resimlerine dönüştüğü, iki boyutlu olan minyatürlere bu tarihten sonra artık perspektif girmiştir⁹⁵.

1.3.1. Batılı Sanat Algısını Oluşturmak: Eğitim Girişimleri

Türk resminin Batılı anlamda gelişmesinde önemli etkenlerden birisi de azınlıklardır. 19. yüzyılda İstanbul'da yaşayan azınlıklar arasında, daha çok Ermeniler; Serkis Dranyan, Civanyan (Görsel 35), Yazmacıyan, Rupen Manas (Görsel 36)⁹⁶, Tuzcuyan ve Koçeoğlu Kirkor gibi ressam batılı anlamda eserler yapmışlardır⁹⁷.

I. Mahmut döneminden itibaren, I. Abdülhamid ve III. Selim batılı uzmanları ülkeye davet ederek yeniliklere hız kazandırmışlardır. III. Selim askeri reformları ile askeriye nitelikli çağdaş kurumlar haline getirmiştir. Eğitimde, idari yapıda ve maliyede yenilikler yaparak batılılar gibi bir ülke yaratma düşüncesine girmiştir⁹⁸.

Osmanlı toprakları ve başkent İstanbul'da yabancı kökenlilerle azınlık sanatçılarının mimarlık ve resim alanındaki etkinlikleri sürüp giderken ülkede özellikle orduyu modernleştirme çabaları, batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulmasını gerektirmiştir. İlki III. Selim tarafından Mühendishane-i Berri-i Hümayun adını taşıyan askeri okulda askeri amaçlarla yeni resim teknikleri öğretilmeye başlanmış, böylece Batı perspektif kuralları ile nesneyi iki boyutlu yüzey üzerinde

⁹⁴ Giray, *a.g.e.*, s.20.

⁹⁵ Günsel Renda, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 1. Baskı, İstanbul: Promete Yayınları, İstanbul, 2001, s.42.

⁹⁶ Rupen Manas, 2. Mahmut döneminden itibaren Osmanlı sarayı için ressam ve diplomat olarak çalışmıştır. Detaylı bilgi için bakınız, <https://www.academia.edu/36613074/Osmanli%20Saray%C4%B1n%C4%B1n%20Portre%20Ressamlar%C4%B1> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)

⁹⁷ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2012, s.39.

⁹⁸ Sema Olcay, *Asker Ressamlar Soldier Painters Peintres Militaires*, 1. Baskı, İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları, 2013, s.22.

modle ederek göstermeye yarayan ışık-gölge uygulaması gibi kurallar resim eğitiminin programı içinde yer almıştır⁹⁹. Öğrenime açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mekteb-i Fünun-u Harbiye-i Şahane'nin programlarına resim dersleri konulmasıyla, ilk yağlıboya ressamı bu okullarda yetişmiştir. Bundan sonra açılacak olan Hendese-i Mülkiye, İstanbul Galatasaray Sultanisi ve Darüşşafaka Lisesi'nde 1869 yılından sonra eğitim süreçlerine resim dersini eklemeye başlamışlardır¹⁰⁰.

III. Selim, batı tarzı eğitim için ilk önce "Mühendishane-i Sultani" adlı okulu, Eyüp ilçesinin Bahariye Köşkü'nde açmıştır. Öğrencilere okuyup yazacak kadar Arapça ve Farsça eğitim verilerek iki yıl boyunca eğitilmişlerdir. 1793 yılında Hasköy'de Humbaracı Kışlası'na nakledilmiş ve 1795 yılında yeni bir okul inşaa edilerek adına da "Mühendishane-i Berrî-i Hümayun" denilmiştir¹⁰¹. Mühendishane, Batı usulünde resim yapan ilk önemli sanatçıların yetiştiği ve ders programlarına resim dersini ilk koyan okuldur. Bu okula, resim dersinin konulmasının asıl amacı, sanatsal yönünden çok, topçu istihkâm ve haritacılık gibi dallarda teknik bilgi verebilmektir. 1795 yılında Kanunnamede: "*Sınıf-ı râbi şakirdanı resm-i batt ve imlâ ve erkam ve san'at-ı ressamîye ve bazen arabîyat ve mukaddemat-ı hendese ve hesap ve ba'de france lisanı taallüm eylemek üzere*"¹⁰² ifadesinden resim derslerinin verildiği anlaşılmaktadır. Birinci sınıfta gösterilen bu resim dersi, sanat amacıyla değil mimarlık ve mühendislik derslerine yardımcı olabilmesi için koyulmuştur. Türkiye'de, Batı tarzının resim dersinde daha iyi kavranması için yabancı bir hoca temin edildiği bilinmekte ve 1805 tarihli bir belgede Mühendishane'de topçuluk ve resim dersi için Avrupa'dan hoca getirildiğine dair bir yazı bulunmaktadır¹⁰³

Mühendishane'de 1851-1852 yılından başlamak üzere mezun olan öğrenciler "*mühendis sınıfı, topçu sınıfı ve resim sınıfı*" olmak üzere üç sınıf olduğunu görüyoruz. Ressam sınıfının iyi eğitim alabilmeleri için Avrupa'dan resim öğretmenleri getirilmiş ve mezun olanlar askeri okullarda resim öğretmeni olarak görev yapmışlardır¹⁰⁴.

⁹⁹ Cezar, *a.g.e.*, s.72.

¹⁰⁰ Giray, *a.g.e.*, s.21.

¹⁰¹ Cezar, *a.g.e.*, s.376.

¹⁰² *a.g.e.*, s.377.

¹⁰³ *a.g.yer.*, s.377.

¹⁰⁴ Ahmet Kamil Gören, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 1998, s.29.

1877’de Osmanlı-Rus savaşı sırasında yaralı askerlerin Mühendishaneyi¹⁰⁵ hastane olarak kullandıkları ve 1880 yılına kadar da kapalı tutulduğu da bilinmektedir. Bu tarihten sonra tekrar faaliyete geçen okul, 30 kişilik “Harbiye, Topçu ve İstihkâm” sınıflarına ayrılmıştır. Ayrıca kurmay subay rütbesinin yine ilk defa bu okulda 1847 yılında yetiştirildiği de görülür¹⁰⁶. 1883 yılından sonra “Mümtaz Sınıfı” kurulmuştur. Buna göre idadi sınıfı 3, harbiye sınıfı 4 ve mümtaz sınıfı ise 1 yıl olarak eğitim verilirdi. Bu sınıflarda derslerin ne olduğuna bakılacak olursa, 1888 yılındaki eğitim programına göre;

- İdadi’de 1. sınıfta resm-i mücessem ve tarama,
- 2. sınıfta, suluboya resim, tarama,
- 3. sınıfta, karakalem ve tarama olarak dersler verilirdi.
- Harbiye’de ise 1. sınıfta, geometri ve harita çizimi,
- 2. sınıfta, istihkâm proje ve şekil çizimi,
- 3. sınıfta, eşkâl tersimi,
- 4. sınıfta, topçu malzemesi dersi,
- 5. sınıfta, esliba imalatı, mühendislik sanayii ve fenn-i mimari âliye dersleri verildiği görülür¹⁰⁷.

Tanzimat ertesinde, Avrupa’ya özellikle de Fransa’ya duyulan hayranlık bürokrasiye ve askeriye özgü olmaktan çıkarak farklı alanlara yayılır. Bunun sonucunda 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, Osmanlı diplomatlarının yanı sıra farklı mesleklerde uzmanlaşacak öğrenciler de Paris’e yollanmıştır. Batı’da resim eğitimine gönderilen ilk gençler, subay ya da askeri okul öğrencileridir. 1835’te¹⁰⁸ uygulamaya konan bu program gereğince Viyana, Berlin, Paris ve Londra’ya iki yıl içinde on iki kişi gönderilmiştir. İbrahim Paşa Viyana’da, Tevfik Paşa Paris’te eğitim gören ressamlardır. Paris’e gönderilen askeri okul öğrencilerinin iyi yetişmesini sağlamak için 1860’da Mekteb-i Osman-i açılmıştır. 1861’de Paris’e gönderilen

¹⁰⁵ Mühendishane-i Berri-i Hümayun’da yıllara göre okutulan dersler ve mezun olan bölümlere ve öğrenci sayılarını öğrenmek için ayrıntılı bilgi için bakınız, Cezar, *a.g.e.*, s.385-86.

¹⁰⁶ *a.g.e.*, s.383.

¹⁰⁷ *a.g.e.*, s.384.

¹⁰⁸ Bkz., Avrupa’ya ilk öğrenci grubu, 1829 yılında 4 kişilik grup gönderiliyor. Hüseyin Rıfki, Ahmed, Abdüllâtif ve Edhem kişiler gitmiştir. Bu grup ile birlikte, Batı kültürünü yakından izleme fırsatı, daha doğrusu modernleşme olarak önemli bir hamle başlamış oluyor. Avrupa’ya giden bu 4 kişi daha dönmeden, 1834-35 yılında 2 Subay ve 10 öğrenci daha gönderilecektir. Bu subayların ismi, Bekir Bey ve Emin Bey’dir. Diğer 10 kişinin isimleri ise, İbrahim, Derviş, Enis, Yusuf, Süleyman, Mahmud, Tahir, Arif, Ahmed ve Halil’dir. (*a.g.e.*, s.378)

Süleyman Bey ve Ahmet Ali (Şeker Ahmet Paşa) vardır. Bu okul 1874 yılında öğrencilerin sıkı disiplin altında Fransız toplumundan tecrit edilmeleri zorunluluğundan kapatılmıştır. Bazı öğrenciler yabancı dil öğrenememiş olmaları nedeniyle ülkeye çağrılarak cezalandırılmışlardır. Resim yetenekleri üstün olan Süleyman Seyyid (Görsel 37), Cabanel'in, Ahmet Ali (Görsel 38) ise Boulanger'in atölyesinde eğitimlerini sürdürmüş ve 1870'lerde İstanbul'a dönmüşlerdir. Asker ressamı arasında önemli bir kişiliği olan Halil Paşa (Görsel 39) Paris'te Ecole des Beaux-Art da ve Gerome atölyesinde resim bilgisini artırmıştır.

19. yüzyılda Osmanlı sanat ve kültür alanında önemli bir işlevi olan Osman Hamdi Bey, babası İbrahim Paşa tarafından 1857'de Paris'e hukuk öğrenimine gönderilmiş ve bir yandan Boulanger ile Jean-Leon Gerome'un atölyelerine devam ederek resim dersleri almıştır¹⁰⁹. 1874 yılına kadar eğitim veren okula, ilk açıldığı dönemde sadece askeri kökenli öğrenciler kayıt olurken, daha sonra sivil okulların çoğalmasıyla beraber bu kanun da değişmiştir. Bu okulun öğretmenleri de Fransız hocalardan seçilmiştir. Ressam Süleyman Efendi olarak bilinen, Seyyid Efendi bu okuldaki mezun olmuştur¹¹⁰. Batı temelli eğitim veren bu okulların açılması, resim sanatımız için önemli olmakla beraber; burada yetişenlerin hem resim yaparak hem de subay olarak yaşamlarına devam etmeleri, dünyanın hiçbir yerinde rastlanmayacak bir olaydır¹¹¹.

19. yy'dan önce yapılan minyatürlerde¹¹², “elyazması kitap resmine” dayandırmak gerekir¹¹³. Bu yüzyılda Batı etkisinin minyatürde en çok hissedildiği dönem olmuştur. Abdullah Buhari'nin minyatürlerinde daha da belirginleştiği

¹⁰⁹ a.g.e., s.360

¹¹⁰ a.g.e., s.395-96.

¹¹¹ Ersoy, a.g.e., s.14.

¹¹² Bkz., Osmanlı minyatürleri birer belgedir ve tarihi konuları ise gerçekçi bir şekilde yapmıştır. Hem Osmanlı devleti hemde Cumhuriyet döneminde sanatçılar, tarihi, sosyolojiyi, kültür tarihi gözeterek resimler yapması, toplum ile sanat arasında sürekli bir bağın olduğunu kanıtlar niteliktedir. 9. Yüzyıldan sonra özellikle minyatürde etkin olan Türkler, 14. Ve 15. Yüzyılda İran topraklarında hüküm sürmüş olan Celayirliler ve Timurluların resim üslubunu alarak, Osmanlı sanatçılarının klasikleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Padişah portlerinde ilk katkı sağlayan Sinan Bey ve Şiblizâde Ahmed'tir. Kendinden sonra gelen sanatçılar, Nigari, Nakkaş Osman, Nakkaş Hasan, Nakşî, Hüseyin İstanbuli ve Levni'nin çabalarıyla 19. Yüzyılın sonuna kadar padişah portreciliği devam etmiştir. Mâtrakçı Nasuh, figürsüz manzara yapan ilk sanatçıdır, Osmanlı Devleti'nde. Ayrıca yapmış olduğu kent ve liman resimleri ise kendinden sonrakilere öncü olduğu görmekteyiz. Ayrıntılı bilgi için; Banu Mahir, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 1. Baskı, İstanbul: Kabcacı Yayıncılık, 2012, s.185-90.

¹¹³ Adnan Turanî, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı Turkish Painting*, 2. Basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s.V.

görülmektedir. Özellikle bu dönemde matbaanın da etkisi ile elyazma kitapları ve resim giderek minyatür etkisinde kalmayıp, dönemin artık moda olan batı hayranlığı giderek artmıştır¹¹⁴. 20. yy'a kadar sanatçılar eserlerine imza atmazlardı veya attıkları zaman ise takma isimler kullanırlardı. Batı tarzı resim anlayışıyla beraber ressamın yapıtlarına çoğunlukla imza atmaya başladılar. 1908 yılından sonra esere isim ve tarih koymak adet haline gelmiştir. Batılılaşma resmiyle üsluplarında bireyselleşme görülen sanatçılarda, minyatür geleneğinden çıkılarak yüzler ve figürlerde gerçeklik ortaya çıkmıştır. İnsanların belirgin bir şekilde kompozisyonları belirginleşerek en sonunda psikolojik portre uygulaması hâkim olmuştur. Bu dönemde tam anlamıyla bireysellik kavramı başarılı olmuştur¹¹⁵.

1.3.2. Türk Resminin Öncüleri: *Geleneği Oluşturanlar*

1840 yılında ilk yağlıboya ressamı da denilen, bazen Türk Primitifleri ya da çoğunun askeri çıkışlı olduğu için Asker Ressamlar adı da verilen ressamlar¹¹⁶, sanat açısından özgün biçimlerde eserlerini meydana getirmişlerdir. Diğer sanatçılara nazaran figürleri daha az kullanarak, daha çok manzara resmine yönelmişlerdir. Manzaralarının konusu ilk başlarda saray iken, giderek resimlerini model kullanarak yapmışlardır. Türk resim sanatının minyatürden sonra dünya resmine katkı sağladığı en önemli grupların başında Türk Primitifleri gelmektedir. Hüseyin Giritli, Osman Nuri Kasımpaşalı, Mustafa, Salih Molla Aşki, Ahmet Ziya, Fevzi, Fahri Kaptan, Hüseyin ve Ahmet gibi imzalar taşıyan bu resimler, Türk resminin teknik ve üslup bütünlüğü açısından gelişiminde başarılı bir şekilde birleştirici rol oynamışlardır¹¹⁷. Asker ressamı, resimlerinde fotoğraflardan yararlanmışlardır. İstanbul'un Fenerbahçe, Göksu, Sarayburnu, Ahırkapı Feneri gibi yerleri seçtikleri yapıtlarından anlaşılmaktadır. Örneğin aşağıdaki eserde Halid Şazi'nin (Görsel 40) Göksu adlı eseri görülmektedir. Bu eserde, geçen manzarayı kartpostal ve fotoğraflardan çalıştığı bilinmektedir. Hatta dönemin duvar resimleriyle benzerliği ortak çalışma ürünü olduğunun düşünülmesine

¹¹⁴ Ersoy, *a.g.e.*, s.12.

¹¹⁵ Oğur Arsal, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, Çev. Tuncay Birkan, 1. Baskı, Ankara: Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.119-120.

¹¹⁶ Günsel Renda, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı (Çağdaş Türk Resmi)*, 1. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, , 1993, s.443.

¹¹⁷ Tansuğ, *a.g.e.*, s.158.

sebeptir¹¹⁸. Yaptıkları tablolar, Osmanlı geleneksel ciddiyeti ve gerçeği ile yapılmış birer belge niteliğindedirler¹¹⁹.

Açılan okulların asıl amacı, uzman ve modern asker yetiştirmektir. Memleketin sivil teknik elemanlarını karşılayacak okul ise 1869 yılında açılmış olan Hendese-i Mülkiye Mektebi'dir. Mühendis okuluna öğrenci kabulü, Galatasaray ve Darüşşafaka mezunlarından olmaktadır. Bu okulun amacı, memlekette mühendis açığını kapatmak ve yabancı mühendislere ihtiyacı azalttırmaktır. Eğitim-öğretim yılına 28 Ekim 1884 yılında başlayan okulun eğitim süresi 7 sene olarak belirlenmiştir. Bu okulda da resim ve resim derslerine yakın teorik dersler verilmiştir. Bunlar arasında,

- 1. Sınıfta, karakalem ve resim,
- 2. Sınıfta, suluboya resim,
- 3. Sınıfta, suluboya resim,
- 4. Sınıfta, perspektif ve kesit alma dersleri bulunmaktadır.
- 4. Sınıftan sonra resim derslerinin yerini mimari dersler almaktadır.

Son derece önemli olan bu okul, hem mühendis elemanlar yetiştirmekte, hem de resim dersleri vermektedir. Ayrıca okulun sivil bir yapıda olması, bu kurumu resim sanatı ve öğretimi açısından da önemli kılmaktadır. Çok kapsamlı bilgiler olmasa bile bu okul, kendinden sonraki sivil okulların çoğalmasında önemli derecede etkili olmuştur. İlk defa askeri olmayan sivil bir kurum olan bu mektep ile bir nebze olsa da özgür ve yansız resim anlayışının varlığının doğmasına zemin hazırlanmıştır¹²⁰.

1867'de ilk kez Paris, Londra ve Viyana'ya giden Abdülaziz, 1867 Paris Dünya Fuarı'na katılmış, sergiler gezmiştir. Avrupa sanatına meraklı olan padişah, birçok sanatçıyı sarayına davet etmiştir. Türk sanatının eğitilmesi için de 1860-75 yıllarında Paris'te, Mekteb-i Osmanî'yi kurdurtmuştur. Bu dönemde Paris'e gönderilen önemli sanatçılardan biri Şeker Ahmet Paşa'dır¹²¹. 27 Nisan 1873'te İstanbul'da ilk kişisel sergisini açan Şeker Ahmet Paşa, bu açıdan da Türk resminde önemli yeri olan bir sanatçıdır. Paris'te Gerome ve Boulanger gibi sanatçıların atölyesinde çalışmıştır¹²². İlk sergisini Sultanahmet Sanayi Mektebi'nde açmış ve sergi tamamıyla kendi eserlerinden

¹¹⁸ Renda, *a.g.e.*, 1993, s.443.

¹¹⁹ Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, 1. Baskı, İstanbul: Akbank Yayınları, 2013, s.20.

¹²⁰ Cezar, *a.g.e.*, s.387-388.

¹²¹ Renda, *a.g.e.*, 1993, s.444.

¹²² Tansuğ, *a.g.e.*, s.158.

oluşmuştur¹²³. İkinci sergisi, 1874 yılında Çemberlitaş Dar'ül-fünûn binasında (günümüz Basın Müzesi) açmıştır. Üçüncü ve son sergisi de 1900 yılında Pera Palas'ta açmıştır¹²⁴. Batıda yaygın etkileri olan Barbizon Okulu'ndan etkilenecek yaptığı ilk peyzajlar, Osmanlı düşüncesinin doğayla kurduğu ilişkide yeni bir sanat evresi olarak nitelendirilmektedir¹²⁵.

Abdülaziz'in 1874'te Fransız ressam Guillement'in İstanbul Galata'da bir resim okulu açmasına izin vermesi, bu dönemde sarayın sanata ve batının sanatsal okullarına karşı duyarlı olduğunu göstermektedir¹²⁶. Ayrıca 1871'de Abdülaziz'in, Batı'ya düzenlediği geze gördüğü kral heykelini C. F. Fuller adlı sanatçıya, at üstünde (Görsel 41) kendi heykeli şeklinde yaptırması dönemin sanatsal eğilimlerindeki değişimin anlaşılması açısından son derece önemli bir olaydır¹²⁷.

2 Mart 1883 yılında, Osman Hamdi Bey'in çabaları sonucu Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi (Güzel Sanatlar Akademisi) kurulmuştur¹²⁸. Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı'nın yazmış oldukları kaynakta, saray önderliğinde batı eğilimli çalışmaların yapıldığı ve batıya resim eğitimi için öğrencilerin gönderildiği dile getirilmektedir. Bu dönemde açılan okullarda resim derslerinin verilmeye başlandığı ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna kadar geçen sürede, bu kurumlarda resim eğitimi verilmiştir. Önceleri Mühendishane-i Berri-i Hümayun, ardından Mekteb-i Harbiye, Tanzimat'tan sonra Sanayi ve Mülkiye Mektepleri gibi sivil idadiler, muallim mektepleri 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebinin kuruluşuna kadar resim eğitimini yönlendirmiştir¹²⁹. Batılılaşma bilinci ile yapılmış ilk sanat kurumu ve batı yönlü kavramın da Anadolu'da öncülüğünü yapmıştır. Devlet eliyle oluşturulan bu kurum, batılı sanat oluşumlarını harmanlayarak Türk Sanatı'nın kavramlaştırılması adına büyük bir hamle olarak sanat tarihimizdeki yerini almıştır¹³⁰. Osman Hamdi Bey, II. Abdülhamit'in Sadrazamı olan Ethem Paşa'nın oğludur. İstanbul'da doğan Osman Hamdi Bey, burada Mekteb-i

¹²³ Gören, *a.g.e.*, s.34.

¹²⁴ *a.g.e.*, s.35.

¹²⁵ Kahraman, *a.g.e.*, s.20.

¹²⁶ Renda, *a.g.e.*, 1993, s.445.

¹²⁷ Ersoy, *a.g.e.*, s.12.

¹²⁸ Şeyda Üstünipek, *1936-50 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold-Lévy Ve Atölyesi* (Doktora Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s.8.

¹²⁹ Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, 1. Baskı, İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, , 2006, s.300.

¹³⁰ Zeynep Yasa Yaman, *1930-50 Yılları Arasında Kültür Ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu* (Doktora Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, 1992, S.66.

Maarif-i Adliye’de okumuştur. 16 yaşında iken önce Sırbistan’a sonra da babasıyla birlikte Viyana’ya giderek, müzeleri ve sergileri gezip, alanında kendini geliştirmeye çalışmıştır. 1857’de Paris’e hukuk eğitimi için giden Osman Hamdi, resim alanında da kendini geliştirmiştir. Yurda döndüğü zaman Bağdat’ta Umuru Ecnebiye Müdürlüğü’nde ve daha sonra da İstanbul’da yabancı elçilerin protokol işlerinde görev almıştır. 1881 yılında II. Abdülhamid döneminde D. P. Dethier’in yerine Osmanlı Müzesi Müdürlüğü görevine olarak tayin olunmuştur. Burada sadece bir müzenin yeterli olmadığını ve genç sanatçıların yetiştirilmesi için de bir okulun eğitim vermesi gerektiğini vurgulayan Osman Hamdi, 1882 yılında kurumun temellerini atmaya başlamıştır. 1883 yılında eğitim-öğretime başlayan okul, Güzel Sanatlar Akademisi ile bilinen Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi’dir. Türk resim sanatı tarihinde Osman Hamdi Bey’in üzerinde durulmasının birçok nedeni vardır. Bu nedenlerin başlıcaları sanatçı kişiliği olması, bir arkeoloji uzmanı olması, müze müdürlüğü görevini yürütmesi ve batıyı bilen bürokratik bir kişiliğe sahip olmasıdır¹³¹. Işık-gölge ve çizginin saf bir meta halinde özündeki renge bağlı kalarak yeni bir hava getirmiştir. Tablolarında başkahraman, kendisidir. Resimlerinde, konu seçiminde Osmanlı’nın günlük hayatı, gelenek-göreneklere, sosyal hayatından kesitler olarak o zamana kadar görülmeyen insan endeksli bir yönetime gitmiştir. Yaptığı resimlerin çoğunda figür göze çarpmaktadır. Örneğin yaygın olarak bilinen eseri olan Kaplumbağa Terbiyecisi (Görsel 42) figüratif bir eserdir. Sanatçı, toplumsal değişimin kaplumbağayı eğitmek gibi yavaş işleyen bir süreç olduğunu vurgulamak, bu durumun ironisini kuvvetlendirmek amacıyla figürü kullanmayı tercih etmiştir. Eserlerinde kullandığı ışık kurgusu, sanatçıya özgü bir nitelik olan romantik havayı oluşturmaktadır. Bu romantik havanın oluşmasında eğitim aldığı hocasının da katkıları olduğunu düşünülebilir. Figürlerin giyim-kuşamı, Türk çinileri, kumaşların parlaklığı, buhurdanlıklar, türbe ve cami kapıları üzerindeki yazıtlar, kılıçlar, hepsi kararlı ve doğru bir çizgi ve teknik içinde, gerçek hayattan sahneleri meydana getirmiştir¹³².

Sanayi-i Nefise Mektebi’nin mezun olan sanatçıları, Avrupa’da Fransız Empresyonizm akımından etkilenmişlerdir. Halil Paşa, Sami Yetik, Ruhi Arel, Avni Lifij, Namık İsmail, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Mihri Müşfik, Hikmet Onat, Feyhaman

¹³¹ Refik Epikman, *Osman Hamdi*, 1. Baskı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi Yayınları, 1965, s.1.

¹³² Epikman, *a.g.e.*, s.3.

Duran bu ekolün en önemli sanatçılarından¹³³. İlk açılan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin öğretmenleri genellikle yabancıdır. Öğrencilerin çoğu da Rum ve Ermeni'dir. Bunun yanında Türk olan öğrenciler de bulunuyordu. Buna göre karakalem hocası Polonyalı Joseph Warnia-Zarzecki (Görsel 43), 32 yıl görev yaptı. Yağlıboya hocası italyan Salvatore Valery (Görsel 44) de 32 yıl görev yaptı. Heykel hocası Yervant Oskan (Görsel 45) Efendi 31 yıl görev yaptı. Müdür Osman Hamdi Bey ise 28 sene görev yapmıştır. Ayrıca Fenn-i mimari hocası Vallauri 25 yıl, tarih hocası Aristoklis Efendi 11 yıl, matematik hocası Kaymakam Hasan Fuat Bey 20 yıl, anatomi hocası Kolağası Yusuf Rami Efendi 32 yıl görev yapmışlardır. Gravür bölümü de 1892 yılında Fransız hoca Napier'in gelişiyle eğitim vermeye başlamıştır¹³⁴.

19. yy Osmanlı toplumunda kadın, evin sınırları dâhilinde iş yükümlülüklerine sahipti. Kadının, İslam dünyasının getirdiği koşullar gereği ve inancın da etkili olması, evin işleri ile sınırlı iş yükünü belirlemiştir. Osmanlı aile yapısında, erkeğe evin dışında görev verilirken kadına evin temel idaresi altında bir sınırlama konulmaktaydı. Bu bağlamda toplumun genelinde kadınlar ev içinde sınırlandırılırken, kimi ailelerin de kızlarını 19. yy'da Avrupa'ya eğitim için gönderdikleri bilinmektedir. Aynı dönemlerde İstanbul'da "Amerikan Koleji ve Fransız Kız Koleji" açılmış olması, müzik ve resim alanında nüfuzlu ailelerin kızlarını bu okullarda yeteneklerini sergilemeleri için fırsat olmuştur. Ancak bu okullarda yetişecek olan kız öğrencilerden, meslek sahibi olmaları beklenmediği ya da Osmanlı toplumunda bunu karşılayacak kurum ya da toplumsal koşullardan söz edilememektedir. Bu okullardan eğitim alan nüfuzlu saygın ailelerin amacı, kızlarının sanatçı, sanatsever ve entelektüel bir birey olarak yetişmesini sağlamaktır. 20. yüzyılda kadının toplum içindeki kimliği, özgürlüğü açısından temel köprüler atılmıştır. Kadınlara II. Meşrutiyet dönemine kadar belirli haklar verilmez iken, bu dönemden sonra kadın olma yükümlülüğünün tartışıldığı, kadının eğitimi, kıyafetleri ve sorumlulukları ilk kez bu dönemde tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmanın merkezinde ise Avrupa ülkeleri ve özellikle Fransa'nın katı burjuvasında kendine yer edinen kadın nüfusu yer almıştır. Dönemin gazetelerinde kadınların eşitlikleri manşetlere taşınmış, kadın-erkek eşitliği ile ilgili yazılar kaleme alınmış ve eşit bir toplumsal ortam için eşit eğitim-öğretim imkânları yaratabilmek gerekliliği

¹³³ Tansuğ, *a.g.e.*, s.161.

¹³⁴ Gören, *a.g.e.*, s.41.

üzerinde durulmuştur. Kadın dernekleri, “Cemiyet-i Hayriye-i Nisvan, Müdafaa-i Hukuk-u Nisvan ve Nisvan-ı Osmaniye” yine bu dönemde ilk defa kadınları anlamak ve eşitliği vurgulamak amacıyla ortaya çıkmıştır. Meşrutiyet kararları doğrultusunda kızlar sanat başta olmak üzere, çeşitli okullara gönderilmişlerdir. 1913 yılındaki “Tedrisat Kanunu” ile o zamana kadar yalnızca il merkezlerinde bulunan “Kız Rüştüyeleri” artık ilçe merkezlerinde de açılmaya başlanmış birçok il merkezine “Kız Sanayi Okulu” açılması planlanmıştır. 1914 tarihli kanunnamesine göre kızların artık üniversite kurumuna girmesi de yasallaşacaktır¹³⁵.

1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi, bir erkek okulu olarak planlanmıştır. Bu yıllarda kızlar için bazı öğretim kurumları olmakla birlikte, genç kızların yüksek okula gönderilmesi, düşünülen bir konu değildir¹³⁶. Türk sanatının ilk kadın ressamlarından biri olan Mihri Müşfik Hanım, 1883’te kurulacak olan Sanayi-i Nefise Mektebi’nde kızların da eğitim görmeleri için Maarif Vekili Şükrü Bey’e isteğini dile getirmişti¹³⁷. 1897 yılına kadar Paris’in sanat eğitiminin en köklü kurumu olan l’Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts’a (Ulusal Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) bile kız öğrencileri alınmamaktadır. Daha sonra kızlara da bu hakkın tanınmasına rağmen erkekler ve kızlar ayrı sınıflarda ders görmüşlerdir. Kızlara böyle bir hak verilmesi, 1914 yılının (Görüntü 46) Ekim ayında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi’nin açılmasına zemin hazırlamıştır. İlk eğitim yılında iki atölye kız öğrencilere ayrılmıştır. Biri Çallı kuşağı grubunun üyesi Ali Sami Boyar hocalığa getirilirken, diğer atölye hocalığına da Mihri Müşfik hanım getirilmiştir¹³⁸. Buradan mezun olacak kadın sanatçılar, Türk Resim Sanatı için çok önemli katkı sağlayacaklardır. Yeni yetişecek olan kadın resamlara da örnek olan mezun öğrenciler, devlet kurumlarında hoca olmuşlar¹³⁹. Mustafa Cezar’a göre 1914 yılında açılan okulun ilk binasının günümüzde “İstanbul Kız Lisesi” olarak bilinen “Bezm-i Âlem Valide Sultan Mektebi” olduğunu belirtmektedir. Bazı kaynaklara göre ise İstanbul Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi olarak da bilinen Zeynep Hanım Konağı okulun açıldığı ilk binadır. Araştırmalar

¹³⁵ Giray, *a.g.e.*, s.27-28.

¹³⁶ Gören, *a.g.e.*, s.48.

¹³⁷ Giray, *a.g.e.*, s.28.

¹³⁸ Gören, *a.g.e.*, s.50.

¹³⁹ Kıymet Giray, *Türkiye İş Bankası, Resim Koleksiyonu*, 1. Baskı, Ankara: İş Bankası, 1998, s.33.

neticesinde okulun ilk Darülfünun binasında eğitime başladığı ve daha sonra da Bezm-i Âlem Valide Sultan Mektebi'ne taşındığı anlaşılmıştır¹⁴⁰.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde modelden çalışma, alçı heykellerden çalışma ve manzara çalışmaları gibi gözleme dayalı faaliyetlerin yanı sıra hayalden çalışmalar, anatomi, perspektif ve sanat tarihi gibi çeşitli derslerin verilmesi ile güçlü bir program uygulanmıştır. Kurumda karakalem, suluboya ve yağlıboya gibi iki boyutlu resim tekniklerinin dışında, üç boyutun kavranması ve gerçekleştirilebilmesi amacıyla heykeltraşlık dersleri de verilmiştir. Kurumun yönetmeliğinde belirtilen derslerin süreleri ve programda yer alma düzenleri, ayrıca sınav tipleri ve sınıf atlama kuralları Ek-1'de ayrıntılı biçimde sunulmaktadır.

1915 yılında Sami Boyar hocalıktan ayrıldığında, kendisinin yerine Aznif Hanım ders vermeye başlamıştır. Okulun müdürlüğünü, matematikçi Salih Zeki Bey üstlenmiştir. Daha sonra Mihri Hanım okulun müdüresi olmuştur. Ayrıca anatomi dersini Ali Nurettin Berkol, sanat tarihi ve estetik derslerini de Vahit Bey, sonra da Ahmet Haşim vermiştir. Perspektif dersini Ahmet Ziya Akbulut yürütmüştür. 1919 yılında perspektif hocalığına Feyhaman Duran getirilmiştir. Cumhuriyet'in ilanı ile 1924-25 yıllarında kız ve erkek eğitimi birleştirilince, eğitim anlayışı da yenilenmiştir. Mihri Hanım, İnas Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ilk kez Türkiye'ye çıplak kadın modeli, kızlar atölyesine getiren kişi olmuştur. Mektebe ilk başvuran öğrenci, Müzdan Sait Hanım, ikinci öğrenci ise Belkıs Mustafa Hanım olmuştur. İnas mezunları arasında Güzin Duran ve Nazlı Ecevit kız öğrencilerin en bilinenleri arasındadır. İnas mektebinin heykel bölümünden mezun iki kadın heykeltraş ise Sabiha Bengütaş ve Nermin Faruki'dir. Dönemin bir diğer kadın sanatçısı, Nazım Hikmet'in annesi Celile Hikmet Hanım'dır. İnas Sanayi-i Mektebi öğrencileri yapıtlarını sergilemek için Galatasaray Sergilerine katılmışlardır¹⁴¹.

İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin öğrencileri, öğretmenlerin gözetiminde yaz aylarında Gülhane Parkı, Üsküdar, Köprüaltı ve Topkapı Sarayı gibi mekânları gezerek peyzaj çalışırlardı. Bu çalışmalar sırasında kızlara polis eşlik etmekte ve özel izinler alınmaktadır. Yarışmalar yaptırılarak ve dereceye giren kızların resimleri sergilenerek,

¹⁴⁰ Burcu Pelvanoğlu, "Türkiye'de Resim Sanatının Doğuşu", *Hoca Ressamlar, Ressam Hocalar "Sanayi-i Nefise'den MSGÜ'ye Akademi Resim Hocaları Sergisi"*, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s.26.

¹⁴¹ Gören, a.g.e., s.52.

kızlar çalışmaya motive edilmişlerdir. Birçok kadın ressamın yetiştiği bu okulun öğrencileri, Galatasaraylılar Yurdu Sergileri olmak üzere birçok sergide yapıtlarını izleyiciye sunmuşlardır. 1916 Galatasaraylılar Yurdu Sergisine; Müjde Esat, Müzdan Sait, Celile Hikmet Hanım ve Harika Lifij; 1917’de ise bu isimlere, Ruşen Zamir ve Melek Ziya katılırlar. 1920’lerde katılımcıların çoğunu bu okul oluşturur. 1921’de Melek Celal Sofu, Mediha, Nevzat, Nazlı, Melek Fevzi hanımlar katılmıştır. 1922 yılındaki sergiye de Sabiha Bozcalı, Feride, Müzdan, Belkıs Mustafa, Zahide, Melih, Naciye ve Müjdat Esat gibi İnas-ı Sanayi-i Mektebi mezunları katılmışlardır¹⁴².

1.3.3. Modern Türk Sanatını Kurgulamak: *Plastik Bir Dil Tasarımı*

Türk resminde Batılılaşma hareketi, doğayı bilimsel (gözlemci) yöntemle gören gerçekçiliğin Batı üslubunda yağlıboya resim denemeleri ile başlar. Önceleri fotoğraftan yararlanarak doğayı taklit etmeye çalışan ressamlar, 1910’lardan sonra izlenimcilikle tanışmışlardır. Cumhuriyetin kuruluşundan başlayarak, gerek Batı sanatında gerekse yansıması olarak Türk resminde akımların çalışma yöntemleri ve anlatım yolları birbiriyle kesişmiştir. Bu açıdan, Türk sanatının temelini oluşturan ilk modern sanat hareketi diyebileceğimiz 1914 kuşağı sanatçıları, kendinden sonraki tüm sanat kurum ve gruplarını etkilemeyi başarmıştır. Bu sanatçılar, gerek Osmanlı bürokrasisi gerekse Cumhuriyet için birer köprü oluşturma görevi içine girmişlerdir. Bu kuşağı oluşturan sanatçılar; Avni Lifij, Nazmi Ziya Güran, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Hikmet Onat ve Mehmet Ruhi Arel’dir (Görüntü 47).

Avrupa’da aldıkları eğitim sonucu figür konusunda başarılı çalışmalar ortaya koyarak sanat hayatlarını sürdürmüşlerdir. Serbest fırça vuruşlarıyla tuval yüzeyine yansıyan ışığı ve nesne ile figürü bir parçalanmışlık hissi verecek denetimli formla izlenimsel olarak parçalamışlardır. Modern Türk sanatına konu çeşitliliği kadar, ışık kullanımı, biçim parçalanışı ve soyuta yöneliş bakımından katkı vermişlerdir. Konu seçimleri açısından da büyük bir gelişme yaşanmıştır. Primitiflerin manzaraları gelişerek yerini yoruma müsait portrelere ve natürmortlara bırakmıştır. Bu dönemlerde artık akılcılık unsuru resme girmiştir. Avrupa’nın sanayileşme ve bilimine bağlı olarak gelişen bu akılcı resimlerin bize kazandırdığı en önemli etken ise kuşkusuz perspektiftir. Perspektif, artık normal ölçülerle ve görünüşlere bağlı bir gerçeklik anlayışıyla

¹⁴² Giray, *a.g.e.*, s.29-30.

uygulanmaya başlanmıştır. Yani artık nesnelere, standart ölçülere bağlı olarak yapılmaya başlanmıştır¹⁴³.

Türk resim sanatında izlenimcilik, 1914'te I. Dünya Savaşı nedeniyle Paris'ten yurda dönen İbrahim Çallı ve arkadaşları tarafından başlatılmıştır. Peyzaj, natüremort, portre ve nû çeşitlemeleri, konularını birdenbire ortaya çıkan kendiliğinden fırça vuruşları ile şekillendirmeleri boya zevkinin de gelişmesini sağlayarak Türk resim sanatında önemli bir durak olmuşlardır. “1914 Çallı kuşağı” Sanayi-i Nefise’de hoca olduktan sonra, yabancı hocaların egemenliği sona ermiştir. İzlenimcilikle birlikte, Türk sanatına “*fırçanın bir defalık tazeliğini veren tuşları*” tanıtmışlardır¹⁴⁴. Meşrutiyet döneminin 1914 ressamı olarak da anılan bu sanat hareketi, Türk Sanatının temellerini atarlar. Sanayi-i Nefise’nin 27 yıllık öğretim süreci içinde yetişen ressamların ardından bu kuşak ressamı gelmektedir. Şevket Dağ, İsmail Hakkı Altunbezer, İzzet Mesrur gibi Sanayi-i Nefise mezunları, o dönemde sanat ortamında imgesel manzara konulu resimler üretmişlerdir. Bu kuşağın sanatçıları, romantik manzaraları tercih ederken, Çallı kuşağı farklı değerlere yönelerek yeni konu arayışlarına girmişlerdir. Bireysel sanat anlayışları ile sanatçı kimliğini bütünleştiren bu kuşak, izlenimci araştırmalar yaparak gerçekliği anlamaya çalışmış ve Paris’te gördükleri eğitim ile ışık ve renk kullanımında uzmanlaşmışlardır¹⁴⁵. Örneğin İbrahim Çallı, Cumhuriyet öncesi resmi, çağdaş Türk resim sanatına bağlayan sanatçıdır. 1914 Çallı Kuşağı’na adını veren Çallı, renkleri ve ritmi profesyonel olarak kullanmıştır. Batı’da buna “kolorist” denilmektedir. 1917 yılında Şişli Atölyesi’nde yapmış olduğu “Milli Mücadele”, “Gece Baskını” ve “Yaralı” gibi resimlerde¹⁴⁶. Kurtuluş Savaşı’ndaki Türk askerlerinin kahramanlıklarını resme dökmüştür¹⁴⁷. “Zeybekler Kurtuluş Savaşında” isimli resimde de (Görsel 48) yine Kurtuluş Savaşı konuludur. Resimde, dağların ufukta verilmesiyle derinlik hissi vermektedir. Odak noktası açısından değerlendirildiğinde, 1 beyaz at ve 7 kişilik bir kompozisyon bu resimde hâkimdir.

¹⁴³ Semra Germaner, “Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı”, *Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri*, 1. Basım, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s.15.

¹⁴⁴ Turanî, *a.g.e.*, 1984, s.IX.

¹⁴⁵ Giray, *a.g.e.*, s.21.

¹⁴⁶ İbrahim Çallı’nın hayatı ve resimleri hakkında detaylı bilgi için bakınız, http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=239 (Erişim Tarihi:07.11.2018)

¹⁴⁷ Ufuk Alkan, Mehmet Emin Kahraman, “İbrahim Çallı’nın Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonografik ve İkonolojik İncelenmesi”, *Kalemişi Dergisi*, C.4, S.7, v.4, 2016, s.3.

Kurtuluş Savaşına gidecek 4 zeybek ve onları uğurlayan 3 kadın, grup halinde resmedilmişlerdir. Resmin sağında birinci grup olarak nitelendirilen 2 zeybek sohbet ettiği; ikinci grupta ise arkası izleyiciye dönük olan zeybek, atını eğerken görüldüğü ve üçüncü grupta ise oturan 1 zeybek ile ayakta kalan 3 kadın sohbet ederlerken tasvir edilmiştir. Giyim kuşamları Ege Bölgesi'ne has efe kıyafetleridir¹⁴⁸. Resmin sol tarafındaki kadınlar, korku içinde büyük ihtimalle zeybeklerin tanıdıkları olduğunu göz önüne alınarak uğurlamaya çalışırken resmin sağ tarafında ise cesaretli ve korku bilmeyen zeybekleri resmin köşelerine eklemiştir. Zeybeklerin ellerinde tüfekleri ve bellerinde fişekleri ile düşmandan çekinmediklerini ve hatta üçüncü grup olarak ayırdığımız yerde oturan zeybek, rahat bir tavır ile oturması bunun en büyük kanıtı olabilir¹⁴⁹. Türk resim sanatının atılımın başlangıç yıllarında, sanata getirdikleri ışık ve renk coşkusu, yaşamın güncel akışına kadar ulaşan çok varıl bir konu çeşitliliği içinde sunan ressamı tanımaktadır, çallı kuşağı¹⁵⁰.

Çallı kuşağı, İstanbul'da Galatasaray Sergileri ile tanınan ve resim sanatında Akademide hocalık yapan sanatçılardan oluşmuştur. Bu grup, aynı zamanda Cumhuriyet sanatının şekillendirilip, bilinçli bir Türk sanat ekolünün de oluşturmasına zemin hazırlamıştır¹⁵¹. Galatasaray sergileri, 1918'den 1928 yılına kadar devam etmesiyle 1914 kuşağı sanatçıları halka kendini tanıtmıştır. Nazmi Ziya, mavi, mor, turuncu renklerle Görsel 49'da görülen yaz İstanbul'unu resmetmiş, İbrahim Çallı, manzara (Görsel 50) ve figürlerden oluşan kompozisyonlar oluşturmuştur. Feyhaman Duran'ın portreleri (Görsel 51) ile öne çıkarken, Hikmet Onat (Görsel 52) ise Halil Paşa'nın yolunda giderek Boğaziçi'nin tabloları yapmıştır. Namık İsmail, İstanbul'un güzel sosyete kadınlarını (Görsel 53) çizmekle ilgilenmiştir. Bu sergilerde aynı zamanda Sami Yetik'in harp kompozisyonları, Şevket Dağ'ın cami enteriyörlerini, Mehmet Ali Laga'nın manzara resimleri ile de karşılaşmıştır. Bunların yanı sıra Hikmet Onat' yolundan giden Vecih Bereketoğlu (Görsel 54) da Galatasaray Sergilerinde sık rastlanılan ressamı arasındadır¹⁵².

¹⁴⁸ a.g.m., s.5.

¹⁴⁹ a.g.m., s.6.

¹⁵⁰ Giray, a.g.e., s.32.

¹⁵¹ Burcu Pelvanoğlu, *Hale Asaf Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.31.

¹⁵² Nurullah Berk, *Resim Bilgisi*, 3. Basım, Ankara: Varlık Yayınları, 1972, s.167-168.

Çallı kuşağının yapıtlarını sergilemek için “Galatasaraylılar Yurdu” tercih edilmiştir. Daha sonraki dönemde Galatasaray Lisesi’nin resim dershanesiyle yanındaki iki sınıf, Çallı kuşağının sergilerine uzun yıllar boyunca ev sahipliği yapmıştır. İstanbul için önemli bir kültür etkinliği olan sergiler, Türk Sanatının bilinmesi adına da büyük bir olay haline gelmiştir. Sergide, yılda bir kez olmak üzere ağustos ayında “duhuliye” giriş ücretini ödeyerek gezilme imkânı sağlanmıştır. Bu ücret, sanatçıların masraflarını karşılama imkânı veriyordu. Sergiye tabloların yerleri “usta ve amatör sanatçılar” olarak iki kısımdan oluşturulmuştur. Orta büyük salon usta sanatçılara ayrılırken, gençler ya da Sanayi-i Nefise Mektebinin öğrencilerinin eserleri, yandaki sınıflarda amatör denilen yerlerde sergileniyordu¹⁵³. Galatasaray sergilerinde, yalnızca Çallı kuşağının tabloları sergilenmemiştir önceki sanat gruplarının yapıtları ve yeni yetişen genç sanatçıların tabloları da sergilenmiştir. Hüseyin Zekâi Paşa, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Ömer Adil, Tahsin, Ali Cemal, Sami Boyar, Viçen Arslanyan, İsmail Hakkı gibi sanatçıların da tablolarını görmek mümkündür¹⁵⁴.

Çallı Kuşağı’nın Sanayi-i Nefise’de yetiştirdiği ve sonrasında Avrupa’ya gönderdikleri bir grup sanatçı Avrupa’da hâkim olan Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm gibi çağdaş akımları benimseyerek Atatürk’ün çağdaşlaşma politikasına uygun olarak bu akımları yurda taşımış ve uygulamışlar. Böylece daha önce izlenimciliğin var olduğu sanat ortamına yeni akımlar katılarak sanat ortamı genişlemiştir¹⁵⁵. Ersoy, Çallı Kuşağı’nın Türk sanatındaki plastik değişime olan katkılarından ve manzara resmi gibi kokan doğa betimlemelerini izlenimsel etki ile yapıldığı için bunun hissedildiğini belirtmiştir. Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte Çallı Kuşağı’nın Sanayi-i Nefise Mektebi’nde hoca oldukları ve hocalıkları sırasında Avrupa’ya gönderdikleri ressamın Anadolu’ya döndüklerinde Kübizm, Fovizm, Ekspresyonizm gibi modern akımları, Atatürk’ün çağdaşlaşma politikasına uygun olarak, Anadolu’da yetiştirilerek genç sanatçılara öğretilmiştir¹⁵⁶.

1914-1918 savaş yıllarında, Türkiye’de savaşı anlatmak üzere “Şişli Atölyesi” (Görsel 47) kurulur. İstanbul’un Şişli semtinde Harbiye Nazırı Enver Paşa’nın emriyle

¹⁵³ Nurullah Berk ve Adnan Turanî, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, 1.cilt, İstanbul: Tıglat Yayınları, 1981, s.19.

¹⁵⁴ *a.g.e.*, s.20.

¹⁵⁵ Renda, *a.g.e.*, 1993, s.446.

¹⁵⁶ Ersoy, *a.g.e.*, s.16.

kurulan bu atölyenin amacı, 1. Dünya Savaşı'ndaki müttefik Osmanlı'nın cephedeki mücadelelerinin resimlerini dünyaya göstermekti. 1914 kuşağı ressamlarının temasını savaş sahneleri ve askerlerin cesaretli mücadeleleri olmuştur. İlk kez 1918 yılında bu kuşağın resimleri İstanbul'da Galatasaraylılar yurdunda halka sergileme imkânı sağlamışlardır. Galatasaray yurdundan sonra, Viyana ve Berlin'e gönderilen bu resimler ilgiyle karşılanmıştır. Şişli atölyesi, asker ressamlardan Yüzbaşı Sami Yetik'in gayretleri ve Enver Paşa emirleri ile açılmıştır. Bu atölyede Sami Yetik, Hikmet Onat, Ali Sami Boyar ve Ruhi gibi asker okul çıkışlı sanatçıların yanı sıra Mehmet Ali Lâga da bu atölyede çalışmıştır. *“Şişli atölyesindeki çalışmalara katılan ressamlar, savaş sahnelerini ya hâması bir destan havası içinde göstermiş ya büyük bir hareket dinamizmi içinde ortaya koymuş ya da savaşın duygusal yanını vurgulamışlardır”*¹⁵⁷. Şişli Atölyesi, ordunun koruması altında resim yaptığı ve burada bulunan tüm sanatçıların milli duygularla işlerine sarıldıkları bir yer olmuştur. Çanakkale Boğazı savunması ve cephedeki askeri başarılar, büyük yankı uyandırmıştı. Bu mücadelenin resmini de bu atölye üstlenmişti. Şişli Atölyesini ziyaret eden saltanat çevresinden kişiler de ilgi göstermiştir. Velihaht Abdülmecit Efendi, bizzat atölyeyi ziyaret ederek ve destek verdiği bilinmektedir. Milli birlik ve beraberliği güçlendiren atölye, savaşı gerçekçi bir atmosferde resimledikleri üslûplarından tanınabilmektedir. Atölyeye savaş araçları ve askerler getirilerek model olarak kullanılmışlardır¹⁵⁸. Örneğin Görsel 55'te Abdülmecid Efendi, 08 Eylül 1917 tarihinde Şişli Atölyesi'ne gelerek bu sanatçıların çalışmalarını yerinde görmüştür. Şişli Atölyesi'nde çalışan ressamların çalışmalarına bakıldığında, Kurtuluş Savaşı ve bu savaşın etkileri olarak yorumlanabilir. Hikmet Onat'ın “Siperde Mektup Okuyan Askerler” (Görsel 56) adlı çalışması, savaşın duygusal yönünü resmetmiştir. Büyük ihtimalle ailesinden gelen mektubu okuyan asker, duygusal olarak acı çekmektedir. Bu askerin sesli okuduğu mektubu, silah arkadaşları da dikkatli bir şekilde dinlese de resmin sağ tarafında ise yüzü gözükmeyen asker de düşmanı gözetlemektedir. Namık İsmail'in yapmış olduğu “Son Mermi” (Görsel 57) adlı çalışması, savaşın en acı halini yansıtmıştır. Büyük bir yıkımın olduğunu gösteren bu tabloda, ölen bir asker, yaralı halde kıvranan bir asker, silahı onarmaya çalışan ve elinde son mermiyi gösteren bir asker olarak gruplayarak odak noktasını vermektedir.

¹⁵⁷ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, 7. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2005, s.151.

¹⁵⁸ a.g.e., s.152.

Savaşın yıkımını gösteren detaylar olsa da özellikle mermiyi tutan askerin cesareti önemli bir detaydır. İbrahim Çallı'nın "Topçu Mevzi Alırken" (Görsel 58) adlı çalışması, hareketli bir figür anlayışı ile yaptığını görmekteyiz. Mehmet Ruhi'nin "Düşman Kaçtıktan Sonra" (Görsel 59) adlı çalışması, Çanakkale Savaşı'nda bir çarpışmanın hemen sonraki halini bize göstermiştir. Sol tarafta yatan kişi ise Celal Esad Arseven model alınarak yapılmıştır. Bu resimlerin ortak dili kahramanlık olsa da savaşın yıkımlarını ve bu savaştaki duygusal bağlamda kalan askerlerin acısını da izleyiciye göstermesi açısından birer "savaş belgesi" olarak yorumlamak gerekir. Figürlerin diñç bir şekilde gösterilmesi ya da kullanılan hayvan modellerin yine kilolu olarak gösterilmesi, eserler Türk resim sanatında tartışmasız önemli bir konuma sahiptir¹⁵⁹.

20. yy'da Osmanlı sarayının destek ve gayretleri ile Batılılaşma yönünde etkili olan ve giderek kurumlaşacak bir kültür değişimi başlamıştı. Bu değişim, Cumhuriyet döneminde de devam ederek, bilinçli ve çağdaşlaşma arzusuyla kendi özünü yaratmaya yönelik bir adım olmuştur. Cumhuriyetin yerleşmesinde özellikle kentleşme faktörü etkili olmuştur. Bireye kazandırılan özgürlük, Osmanlı'daki yapıdan farklıdır. Kişisel özgürlüklerin, inkılâpların yaşandığı ortam, sanatın da özgünleşmesine ve sanatçıların daha kaliteli çağdaş eserler üretmesine zemin hazırlamıştır. 1920'lerden 2. Dünya Savaşı'na süren dönemde, sanat Türkiye'de yaşanan kültürel değişimlere ve batı dünyasıyla aynı paralelde resim konularına yönelmiştir. Cumhuriyetin bu dönemi, Türk Sanatı için temellerin oluştuğu ve çağdaşlaşma olgusunun şekillendiği yıllar olmuştur¹⁶⁰.

1923 yılında Cumhuriyetin ilan edilmesiyle Mustafa Kemal Atatürk¹⁶¹ ve devlet adamlarının üzerinde yoğunlukla durdukları konuların başında Türkiye Cumhuriyeti'ni bilim, teknik ve sanat alanlarında çağdaşlaştırmaktır. Bu amaçla birçok farklı alandan öğrenci, yurtdışına donanımlı bir eğitim almaya gönderilmiştir. 1924 yılında yurt dışına gönderilenler arasında beş ressamın bulunması, cumhuriyetin sanat alanındaki ilerleme

¹⁵⁹ <http://arsizsanat.com/turk-resminde-savasin-betimi-ve-bir-savas-cephesi-olarak-sisli-atolyesi/>
(Erişim Tarihi: 07.11.2018)

¹⁶⁰ Germaner, *a.g.e.*, 1999, s.8.

¹⁶¹ Detaylı bilgi için Bkz., Gültekin Elibal, *Atatürk ve Resim Heykel*, 1. Baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s.52-307.

planlarını önemli derecede desteklemektedir¹⁶². Cumhuriyet döneminde, sanat oluşumlarına kaynaklık edecek ekonomik ve kültürel zenginliğe sahip bir kesim yoktur. Bu açıdan devlet, kültür-sanat hamisi rolünü idame ettirmektedir. Sanatçıların destekleme rolünü üstlenen devlet, bu süreci kısırlı bir bütçe ile sürdürmüştür. Devletin ilk 25 yıllık sürecinde, sanat ve sanatçıya verilen değerin arkasında Atatürk'ün kültür politikaları etkili olmuştur¹⁶³.

Türkiye Cumhuriyeti'ne Osmanlı devletinden zengin bir miras kalmamıştı. Tarım ağırlıklı daha çok insan gücüne dayalı ve teknoloji olarak geri kalmış yöntemler kullanılmaktadır. Cumhuriyetin ilk onbeş yıllık sürecinde, ulusal sermaye ve çökme halindeki ekonomiyi yeniden yapılandırma çalışmaları ile ilk önemli adımlar atılmaya başlanmıştır. 1938 yılına kadar karma ekonomik sistemle iyileştirme çalışmaları sürmüştür. Ülke 1933-50 yılları arasında İkinci Dünya Savaşı'nın etkisini sosyal ve kültürel bir kalkınma modeli uygulayarak ayakta kalmayı başarmıştır¹⁶⁴. Osmanlı devletinin mirası üzerinde 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin temel sorunlarından birisi de ekonomidir. Sanayinin henüz olgunlaşmamış olması ve eski usul tarım vardı. Bu açıdan yeni kurulan devletin ekonomisini düzenlemek için İstanbullu Türk tüccarların "Milli Türk Ticaret Birliği"ni kurmaları ile ekonominin kurumsal olarak düzenlenmesi adına ilk hamle atıldı. 17 Şubat-4 Mart 1923 tarihleri arasında İzmir İktisat Kongresi'ne 1135 temsilcinin katılımı olmuştur. Bu kongrede ekonomik yapılanmayı düzenlemek için milli bir yaklaşımı bütünlükle ele alan "Misak-ı İktisadi" belirlenmiştir. Bu düzenlemenin temel amacı sanayi ağırlıklı bir ülke yaratmaktır¹⁶⁵. İzmir İktisat Kongresi'nin kararları doğrultusunda 1925'te Sanayi-i ve Maadin Bankası ve 1927'de ise Sanayi-i Teşvik Yasası çıkarılmıştır. 1930 yılından sonra devletin yapmış olduğu kanunlar sonuç vermiş ve bu tarihten sonra sanayileşmeyi özel sektörün elinden alarak kendi tekelinde yürütmeye başlamıştır. Bu dönemde tüccarların haklarını korumak ve ticaret hamlesini sağlayabilecek bir banka kurulması istenmektedir. Bu

¹⁶² Anonim, "Çağdaş Türk Sanatı Tarihi", *Fotoğraf ve Grafik* (Ders Kitabı), Ankara: MEB Yayınları, 2012, s.31.

¹⁶³ Mehmet Üstünipek, "Cumhuriyet'in ilk 50 yılında sanat piyasası", (Bölüm 3 Sanat Ortamı, *Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri*, 1. Basım, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s.188.

¹⁶⁴ O. Murat Koçtürk, Meryem Gölalan, "1923-1950 Türkiye Ekonomisinin Yapısal Analizi", *Üçüncü Sektör Kooperatifçilik Dergisi*, Sayı 45, 2010, s.49.

¹⁶⁵ a.g.m., s.50.

amaçla 1924 yılında İş Bankası kurulur¹⁶⁶. Böylece sanayi hamlesi yapacak kişiler için kredi imkânı sağlanmaktadır. 1927 yılında Emlak Eytam Bankası da başkent imar faaliyetleri için kurulmuştur. 1925 yılında ilk yatırım bankası olan Sanayi-i ve Maadin bankası, 1932 yılında Türkiye Sanayi ve Kredi Bankası'na devredilmiştir¹⁶⁷. 1929 yılında Dünya Ekonomik Buhranı sonucu Türkiye'nin ekonomisi iyice bozulmuştur. Dış borçlar bir süreliğine ertelenmiştir. Türkiye'de üretilen tarım üretimi fiyatlarının düşmesiyle ithalat durma noktasına gelmiştir. Böylece dış ticaret açığı da artmıştır¹⁶⁸. 1933 yılında I. Beş Yıllık Sanayi Planı kalkınma modeli çerçevesinde, Türkiye'de sanayi kurmakla görevli kuruluş olarak Sümerbank kurulmuştur¹⁶⁹. 1938 yılında I. Beş Yıllık Sanayi Planı hazırlandıysa da 1940-45 yılları arasında Dünya Savaşı yaşandığı için uygulamaya konulamamıştır. Türkiye, II. Dünya Savaşı'na girmemiş fakat son dönemlerinde girmek zorunda bırakılarak, bir seçim yapmak durumunda kalmıştır. Savaşa girme kararı alındığında savaş sona ermiştir. Savaş bittikten sonra da ekonomik ve siyasi problemlerle boğuşmak zorunda kalmıştır¹⁷⁰. Ayrıca savaş ortamında haksız kazancın önüne geçmek için de 1942 yılında Varlık Vergisi alınmıştır. 1946 yılında savaşın bitmesiyle İvedili Sanayi Planı hazırlanmıştır¹⁷¹. 1947 yılında Türkiye İktisadi Kalkınma Planını, Türkiye Ekonomi Kurumu üstlenerek hazırlamıştır. Amaç, savaş sonrası ekonomiyi düzeltmek olsa da siyasi açıdan liberal bir anlayış ile sektörel olarak milli gelir artışının önünü açmaktır¹⁷². 1945-50 yılları arasında çok partili sisteme geçişi ile ekonomi alanında liberalleşen bir Türkiye rejimi, döneme damga vurmuştur¹⁷³.

20. yy'da Avrupa'da, sanat alanında yapılan modern akımların üreticileri genç kuşaklardan oluşmaktadır. Her modern grubunun avant-garde sanatı temellendirilmesinde ve dinamizmin sanat üstünde özgünleşmesinde de yine genç sanatçıların etkisi vardır. Bu dönemin sanat oluşumları, daha dikkatli bakılacak olursa, toplumsal bunalımların yaşandığı dünya toplumlarında sanatlarında belirsizlik ve soyutlamaya yönelen bir anlayış söz konusudur. Özellikle modernite yaşamla aynı

¹⁶⁶ a.g.m., s.53.

¹⁶⁷ a.g.m., s.54.

¹⁶⁸ a.g.m., s.56.

¹⁶⁹ a.g.m., s.57.

¹⁷⁰ a.g.m., s.59.

¹⁷¹ a.g.m., s.60.

¹⁷² a.g.m., s.61.

¹⁷³ a.g.m., s.63.

paralelde yeni fikirler ile sanata da yansımıştır¹⁷⁴. Türkiye’de kültürel çağdaş modernleşmeyi Avrupa’da olduğu gibi genç kuşaklar oluşturmuştur. Bu dönemde genç sanatçılar yine devlet tarafından himaye edilmiştir. Cumhuriyetin 1950’li yıllara kadar geçen döneminde, sanat yasalarla devlet tekeli altına alınmış ve çağdaş bir toplum inşa etme sürecinde, sanat önemli bir rol oynamıştır. Zorlu bir savaş sürecinden çıkan devletin, yaşanan ekonomik sıkıntıları bir tarafa alarak sanat hamisi görevini üstlenmesi ve sanat ortamının yaratılmasında büyük girişimlerde bulunması çok önemli bir kültür hamlesidir. Devlet; resim heykel müzesini kurmuş, sergiler düzenlenmesinde destekleyici olmuş, sanatın her alanını desteklemiş, yurt dışına öğrenciler göndermiş ve sergilerin Avrupa’da düzenlenmesi konularında öncülük etmiş kurumsal bir sanat merkezi gibi çalışmıştır. Cumhuriyet hükümetinin o dönemde kültür politikasındaki etkin çalışmaları, çağdaş uygarlık düzeyinin ve modernizmin ancak sanatın özgürleştirilmesi ile mümkün olacağını düşünen bireylerin varlığını göstermektedir¹⁷⁵. Böyle bir ortamda sanat-devlet ilişkisine dayanan bir piyasa ortamı oluşmaya başlamıştır. Devletin sanat ve sanat kurumlarına bağlı bir tüzüğü ilke edinmesinde çağdaş ve ileri görüşlü kişiliği ile Atatürk’ün varlığı ayrıca önemlidir. Devletin kurucu lideri Mustafa Kemal Atatürk, 22 Ocak 1923 yılında Bursa’da yaptığı konuşmada: “*Bir millet ki resim yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tarik-i terakkide yeri yoktur*”¹⁷⁶ şeklindeki sözleri, sanatı ne derecede benimsediğinin kanıtıdır. Avrupa’da Hitler Almanya’sı ve Sovyetler Rusya’sının kendi ideolojilerinde baskılı ortamlar yaratmış olması, sanat üretiminin canlanmasına sebep olmuştur. Türkiye’de ise devletin desteğiyle oluşturulan sanat ortamında, sanatçılardan kendi lehine beklentileri olmuştur. Cumhuriyetin ilkelerini, kahramanlıklarını kurtuluş savaşında verdikleri mücadelelerini ve inkılâplarını konu alacak resimler yapılmasını istenmiştir. Çünkü bu kahramanlık ilkeleri, yine sanatçılar tarafından yeni nesillere aktarılmalıdır. Buna istinaden, 1923’te 7. Galatasaray Sergisine Atatürk’ün yerine katılan Hamdullah Suphi Bey tarafından sanatçılardan, ulusal konulara ve devrimlerine yönelik resimler yapmaları beklenmiştir. 1924’te 8. Galatasaray Sergisi’nde ulusal konuların ağırlıklı olduğu ve sanatçıların da

¹⁷⁴ Germaner, *a.g.e.* 1999, s.9.

¹⁷⁵ Germaner, *a.g.e.* 1999, s.11.

¹⁷⁶ Üstünipek, *a.g.y.*, s.188.

devletin söylemlerine uyduğunu, resmî kurumların bu yapılan çalışmaları beğenerek, satın aldıkları görülür¹⁷⁷.

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1923-50 yılları arasında resim öğretmeni yetiştiren “Güzel Sanatlar Akademisi” ve “Gazi Eğitim Enstitüsü” önemli kurumların başında gelmektedir. 1883'te Sanayi-i Nefise Mektebi ismiyle kurulup 1926 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüşmüştür. 1932 Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsünde açılan resim öğretmenliği mezunlarına kadar Türkiye'de en önemli plastik sanatlar okulu olmuşlar¹⁷⁸. Batı tarzı sanat ortamının yerleşmesinde büyük paya sahip Sanayi-i Nefise Mektebi'ne, Cumhuriyet döneminde de önem verilmiştir. 1927 yılında Fındıklı Sarayı'na atölyeler ilave edilerek modern bir akademiye dönüştürülen Güzel Sanatlar Akademisine, Avrupa sanatını iyi bilebilmek ve öğretebilmek amacıyla yabancı hocalar getirilmiştir. 1970'lere kadar modern sanatın oluşmasında söz sahibi olan akademi, ülkenin sanat piyasasının oluşmasını sağlamıştır¹⁷⁹. 1944 yılındaki ortaokullarında 160 resim dersi veren öğretmen arasından 34'ünün Gazi Terbiye Enstitüsü ve 20'sinin Güzel Sanatlar Akademisi mezunu olması, bu kurumların sanat ve sanat eğitimi anlamında ne kadar önemli olduklarını göstermektedir. Bu 160 kişi resim öğretmenin 28'inin öğretmenlik belgesi vardır. Bunlardan dokuzu yabancı bir ülkeden mezun olmuş, ikisi harbiye ve ikisi öğretmen okulu çıkışlıdır¹⁸⁰. 1932 yılında yeni sistemle eğitim vermeye başlayan Güzel Sanatlar Akademisi'nde Resim bölümü, Hakkâklık bölümü, Mimari ve Heykel bölümlerinden oluşturulmak istense de Hakkâklık bölümünde yeterli öğretmen kadrosu bulunmadığı için bu üç bölüm sadece ilk sene eğitime başlamıştır. Sadece 20 öğrenci okula kayıt yaptırmış ve 1894 yılında bu sayı, yüz yirmi öğrenciyi bulmuş. Atölyede verilen dersler usta-çırak ilişkisiyle verilir. Hocaların tamamı yabancılardan oluşmuş ve insan vücudu, tabiat, perspektif kabiliyeti ve yağlıboya çalışmalarına ağırlık verilmiştir. Sanayi-i Nefise Mektebinden daha önemli olmasının nedenleri arasında yabancı hocaların ve öğrencilerin çokluğundan kaynaklanıyordu. 1922 yılında Güzel Sanatlar Akademisi programına “Resim

¹⁷⁷ a.g.y., s.188.

¹⁷⁸ Serap Etike, *Cumhuriyet Dönemi Resim Eğitimi (1923-1950)*, 1.Basım, İstanbul: Güldiken Yayınları, 2001, s.36.

¹⁷⁹ Germaner, a.g.e. 1999, s.19.

¹⁸⁰ Etike, a.g.e., s.37.

Pedagojisi” eklenmiş ve bu dersi vermesi amacıyla Baltacıoğlu getirilir. Bu dersin çok faydası olsa da sadece sekiz sene verilebilmiştir¹⁸¹.

1930’lu yıllar, eğitim ve öğretim kurumlarında reformların yapıldığı ve medrese kültürünün zamanla bitirildiği görülmüştür. Bu yıllar, modern eğitimin üniversite kurumlarında ortaya çıktığı yıllar olarak bilinmektedir. 1933 yılında Almanya’nın Nasyonal Sosyalist Partisi’nin siyasal açıdan uygun görmediği ve siyasal olaylara karışan akademisyen ve bilim adamlarına baskı kurulduğu bilinmektedir. Mustafa Kemal Atatürk’ün çaba ve gayretleriyle bu bilim insanları ve akademisyenler, Türkiye’ye davet edilerek yeni bir eğitim kadrolaşmasının önünü açmıştır. Bu tarihlerde birçok yabancı eğitimci Türkiye’ye gelip kurumların bilinçli bir batı eğitimi modelini Türk halkına aşlamıştır. 1936 yılında yurda gelen yabancı eğitimciler, Akademi eğitimine yeni bir söylem getirmiştir. Bu yabancı akademisyenlerden Akademiye reform hareketinin bir parçasını oluşturmuşlardır. Diğer önemli bir reformist girişim ise, Avrupa’da eğitim gören Türk ressam ve heykeltıraşlardır. Akademiden mezun olan ve yurt dışında eğitim almış Ali Karsan, Kenan Yontunç, Zeki Kocamemi, Cemal Tollu, Şeref Akdik, Mahmut Cûda, Ali A. Çelebi, Eşref Üren, Hamit Görele, Salih Urallı, Ercüment Kalmık ve adını sayamayacağımız onlarca sanatçının 1923-1936 yılları arasında akademide yer aldıkları bilinmektedir¹⁸². Güzel Sanatlar Akademisi resim öğretmeni yetiştirmek temel amacında olmasa da yüzlerce öğretmen yetiştirmiş ve bu öğretmenler yurdun dört bir yanında sanat dersleri vermiştir. Mustafa Kemal Atatürk’ün ülkeyi “*çağdaş uygarlık düzeyine*” çıkarma hedefini gerçekleştirmeleri, hem ülkemiz sanatı açısından hem de çağdaş sanat olgusunun “kimlik” açısından önem taşımaktadır¹⁸³. Avrupa’ya resim eğitimi için Académie Julian’a gönderilen sanatçılar, Paris’te gördüklerini Türk sanatı ile harmanlayarak resim yaşamlarına devam etmişlerdir. Şeref Akdik (Görsel 60), Mahmut Cuda (Görsel 61), Cevat Dereli (Görsel 62), Refik Epikman (Görsel 63), Muhittin Sebati (Görsel 64), Ratip Acudoğlu (Görsel 65) ve Hale Asaf (Görsel 66) gibi birçok sanatçı sonraları Türk sanatına yön vermiştir¹⁸⁴.

¹⁸¹ *a.g.e.*, s.43-45.

¹⁸² *a.g.e.*, s.46-47.

¹⁸³ *a.g.e.*, s.48-49.

¹⁸⁴ Deniz Artun, *Paris’ten Modernlik Tercümeleeri*, 1. Baskı, İstanbul: İletişim yayınları, 2007, s.42-46.

Kurtuluş Savaşı'nın coşkusu, heyecanı ve devrimleri, cumhuriyetin onuncu yılına özgü olarak 1933 yılında “İnkılâp Sergileri” ile taçlanmıştır. Bu sergiler, resim tarihimize yeni bir soluk getirmiştir. Eserlerin konuları arasında milli mücadele, devrimler ve kahramanlık öyküleri yer almıştır. İlk yıllarda bu konular işlenmişse de daha sonraki yıllarda bu konuların terk edildiği görülmektedir¹⁸⁵. Sanat eleştirmenleri ve sanatçılar, inkılâp konularının işlenmesi yerine yapıtın inkılâpçı olması gerektiğini savunmuşlardır. Devlet eliyle yapılan bu sergilerde sanatçılar, inkılâplar ve milli konulara yönlendirilmek istense de eserlerde bu konuların çok az işlendiği gerçeği inkâr edilemez¹⁸⁶. CHP'nin bu sergileri önemsemesinde, Atatürk'ün “Nutuk” kitabı etkili olduğu da düşünülmektedir. 1937 yılında sanat açısından tartışılan konuların başında, sanatçıların aylık maaşa bağlanması söylemi de yer almıştır. Bu şekilde devletin inkılâpçıların tanıtılması ve halk ile olan bağının güçlenmesi sağlanacak bu süreçte devlet köprü vazifesi görecektir. Kimi çevreler, sanatçıların aylığa bağlanmasının hakaret olacağını düşünürken, kimi çevreler bu düşünceyi şiddetle savunmuşlardır. Ar dergisine demeç veren, Salih Urallı ise sanatçıların maaşa bağlanması konusunda “*Seçilecek 25 ila 30 ressama, her üç ayda bir 180 lira ücret verilecek ve bu sanatkârlar başka bir işde çalışmayacaklar*” şeklinde görüşlerini belirtmiştir. Üç sene içinde yapılmış resimlerin yine devlet tekelinde büyük bir sergide halka açılması gerektiğini ifade etmiştir. Buradaki eserlerin çoğunun resmi kurumlarca alınacağı ve “*Resim Müzeleri*”nin kurulacağı öngörmüştür. Bu girişimin, bir açıdan sanatçıyı korumaya yönelik olacağı, bir yandan da müzeleşmenin önünü açacağı görüşü, sanatçıların da bu girişime destek vermesine neden olmuştur. 1938-44 yıllarında “Yurdu Gezen Ressamlar” etkinliğinin, bu tartışmalardan doğmuş olma ihtimali yüksektir. Bu sanatçılar, her yıl seçilip yurdun belirlenen yerlerine gönderilerek ve o yörede ürettiği resimleri Ankara'da sergilenip devletin resmi kurumları tarafından alınacaktır. 1942 yılında, resmi kurumların bu sergiden resim almak için 2100 lira bütçe ayırdığı görülür. 400 lira birinciye, 350 lira ikinciye, 300 lira üçüncüye ve yedi kişiye de 150'şer lira verilmiştir. Böylece hem maddi açıdan destek sağlanmış hem de çağdaş sanata yerel, milli ve bölgenin tanıtımı imkânı sağlanmıştır. Devlet bu girişim paralelinde, eserlerin

¹⁸⁵ Germaner, *a.g.e.*, 1999, s.17.

¹⁸⁶ Üstünipek, *a.g.y.*, s.188.

konuları açısından ve teknik açıdan yenilikçilik beklentisi içerisine girmiştir. Konu seçimi ve hangi şehre gidileceğini dair karar devlet tarafından belirlenmiştir¹⁸⁷.

1938-43 yılları arasında “Halkevleri” katkısı ile ressamlar yurdun dört bir yanını gezme fırsatları bulmuşlardır. Yerel folklorik değerler üzerine çalışan sanatçılar, ödüller ve ödemeler ile sanatın halkla bütünleşmesi fırsatı doğmuştur. Halkevleri ile başlatılan yerel folklorik araştırmalar, yerel konuların bu dönemde ilgi çekmesine zemin hazırlamıştır. Ülkemizde folklorik çalışmaların, belki de ilk defa bu sergiler ile ortaya çıktığı söylenmesi doğru olabilir. 1930’ların parçalanmışlığına, yerel motifler eklenerek, konular değişime uğramış ve ana tema Anadolu’nun folklorik hayatı olmuştur¹⁸⁸. Halkevleri, toplumsal altyapının oluşması açısından önemli bir kurum olmuştur¹⁸⁹. Halkçılık ilkesine dayalı Halkevleri, “*toplumdaki kültürel ikiliği yok etmeyi amaçlayan*” işlevi üstlenmektedir. Bu yolla köydeki hayat şehre, şehirdeki hayat ise köye tanıtılarak toplumdaki kesimlerin birbirini tanıma fırsatı yaratılmıştır. Halkevleri, halk-sanatçı-sanat kavramlarını birleştiren ve halka sanat sevgisini aşıl原因 bir kurum olmuştur. Bu anlayışta, sanatın İstanbul ve çevresiyle sınırlı kaldığı için toplumsal bir bütün oluşmasının imkânsız olduğu görüşü hâkimdir. Bu nedenle milli sanat ideolojisi taşıyan Halkevleri, yöreselciliğe, köylü temasına ve Anadolu gerçeğine sanat-sanatçı-toplum üzerine yoğunlaşarak, bütünleştirme gayreti içine girmiştir. Bu yolla, farklı kesimlerden insanlara, farklı yöreler ve kültürler tanıtılarak millileşme yolunda önemli bir atılım yapılmıştır¹⁹⁰. Tansuğ, 1923-50 yılları arasında sanat ve sanatı etkileyen etmenleri sekiz madde halinde sıralamıştır. Bu maddeler, Ekler bölümünde Ek-2 olarak yazılmıştır.

1.4. BAĞIMSIZ SANATÇI GRUPLAŞMALAR VE SANAT OLAYLARI

Osmanlı devleti ile başlayan ilk gruplaşmalar, 1908 yılında kurulan “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti”¹⁹¹, 1921’de isim değiştirerek “Türk Ressamlar Cemiyeti”,

¹⁸⁷ Üstünipek, *a.g.e.*, s.189.

¹⁸⁸ Germaner, *a.g.e.*, 1999, s.20.

¹⁸⁹ Üstünipek, *a.g.y.*, s.189.

¹⁹⁰ Aylin Hanay, *1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması* (Yüksek Lisans Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s.20-21.

¹⁹¹ Bnz., Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, kuruluşunu M. Ruhi Arel’in Şehzadebaşındaki evinde, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şerif Abdülkadirzade Hüseyin Haşim, Ahmet İzzet, Mehmet Muazzez, Mahmut ve İzzet Mesmur, 1908 (kimileri 1909 diyor) sanat yaşamlarına başlamışlardır. 1835 yılından beridir Avrupa Sanatı tanıyan sanatçılar, ülkelerinde bir birlik olma düşüncesiyle kurmuşlardır. Tek amaçları “*Türk Resim Sanatını canlandırmak*” olan bu sanatçılar, 30 Ocak 1911 yılında Sami Yetik’in gazetede durumu şu şekilde ifade etmektedir: “*Cemiyet,*

ardından da 1926 yılında tekrar isim değiştirerek “Türk Sanayi-i Nefise Birliği” olarak yapıtlar üretmiştir. Bu isim de daha sonra değişerek “Güzel Sanatlar Birliği” olmuştur. Birlik, 1929 yılında “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” olarak sanat yaşamına başlamıştır¹⁹². Topluluk, Cumhuriyet döneminde kurulan ilk sanatçı topluluğu olma özelliğini taşımaktadır. Paris ve Münih’e sanat eğitimi için gönderilen sanatçılar tarafından kurulan bu topluluk, sanat piyasasını denetlemek ve Avrupa ülkelerindeki gibi bir ortamı yaratmak görevini üstlenmiştir. Cumhuriyetin ilkeleri doğrultusunda hareket eden grubun sanatçıları, ideal atılımlar yapmışlardır. Yalnızca İstanbul ile sınırlı kalmayarak Ankara, Zonguldak, Bursa, Balıkesir, Samsun ve İzmit’te sergiler düzenledikleri gibi yazıları ile gazetelerde, dergilerde ve konferanslarda halkı aydınlatmışlardır. Avrupa sanatını yakından takip etmişler ve bu sanatı kendi kültürlerini gözeterek aydınlatıcı ve mesaj içerikli eserlere dönüştürerek uygulamışlardır¹⁹³. Ali Avni çelebi, Ratip Aşir Acudoğu, Ahmet Kenan Yontuç’dan oluşan bir grup sanatçı, 1922’de sanat eğitimi için Münih’e gitmiş, burada Sabiha Rüştü Bozcalı’nın yönlendirilmesi ile Heinemann’ın Atölyesine girmişlerdir. Ahmet Zeki Kocamemi ve Mahmud Cûda da bu sanatçılara ilk sene katılmış fakat Heineman atölyesinin ücreti arttırmasından dolayı oraya tekrar gidememişlerdir. 1923’te Münih Akademisi’nin sınavlarını ise kazanamamışlardır. Türk resmi için dönüm noktası oluşturacak olan anlayışın eğitimini aldıkları Hans Hofmann’ın atölyesine girmişlerdir. Yurda döndüklerinde Yerebatan’da ahşap bir konağın birinci katında kiraladıkları bir odada “Yeni Resim Cemiyeti”ni kurmuşlardır. Şeref Kâmil Akdik, Mahmud Cemaleddin Cûda, Nurullah Cemal Berk, Saim Özeren, Cevad Hamid Dereli, Turgut Zaim, Refik Fazıl Epikman ve Sabih Bey tarafından kurulan bu cemiyetin çatı katında düzenledikleri sergi ile sanat yaşamlarına başlamışlardır. Bu sergiyi, Galatasaray sergilerinden ayıran en temel nokta ise ücretsiz olmasıdır ve daha önce böyle bir

genel sanat hukukunun korunmasını üstlenmiş ve ülkede sanatın, Sanayi-i Nefise’nin gelişmesine gücü yettiği ölçüde çalışmaya uzmetmiştir.” Şehzadebaşı toplantılarının ardından, ilgiyi iyice üzerlerine çeken bu sanat grubu, Cağaloğlu’ndaki Sait Bey Konağı cemiyete merkez olmuştur. Daha sonra bu cemiyete Abdülmecit Efendi, Osman Asaf, Darüşşafakalı Galip, Ömer Adil, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Mehmet Ali Laga, Feyhaman Duran, Vecihi Bereketoğlu, Namık İsmail, Üsküdarlı Cevat Göktengiz, Celal Esat Arseven, Mihri Müşfik, Mithat Rebi ve Müfide Kadri katılmıştır. Seyfi Başkan, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim*, 1. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997, s.62.

¹⁹² Seyfi Başkan, *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*, 1. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s.2.

¹⁹³ Germaner, *a.g.e.*, 1999, s.16.

düzenleme Cumhuriyet tarihinde görülmemiştir¹⁹⁴. 1929 yılında ise Mûhittin Sebati, Cevat Dereli, Hale Asaf, Mahmud Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Refik Epikman, heykeltıraş Hadi Bara, Ratip Acudoğlu ve Zühtü Müridoğlu “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” adı altında bir grup kurmuşlardır¹⁹⁵. Bu cemiyetin kurulmasında en büyük etken, sanat ortamında haksızlığı önlemek ve özgür bir ortam yaratmak istenmesidir. Bu açıdan Pelvanoğlu, bu grubun amaçlarını şu sözlerle açıklamaktadır:

*“Sanatçıların ortak hak ve çıkarlarını korumak ve bunu yaparken de sanatçıyı çalışmalarında özgür bırakmak; yabancı ülkelerde resim sergileri açıp yabancı sanatçıları da buraya davet ederek kültür alışverişine girmek ve de kente, bunun yapılabileceği bir sergi salonu ile bir resim-heykel müzesi kazandırmaktır”*¹⁹⁶.

15 Temmuz 1929 yılında resmî olarak kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, bir de nizamname yayınlatırlar. Grup kurulmadan önce sanatçılar, 15 Nisan 1929 yılında, Ankara Etnografya Müzesinde bir sergi düzenlemişlerdir¹⁹⁷. Bu birlik, her yıl ilkbahar ve sonbahar olmak üzere yılda iki kez sergi açmış ve tarihlerini “15 Eylül ve 15 Nisan” olarak belirlemişlerdir¹⁹⁸. Çağdaş Türk resminin özgünleşmesi açısından önemli olan bu grup, Avrupa’da gelişen sanat akımlarını zengin bir konu çeşitliliği ile ele almışlardır¹⁹⁹. Birliğin amacı, İstanbul ve Ankara gibi merkez illerde her yıl sergi açmak olsa da, aynı zamanda gezici sergiler de düzenleyerek Zonguldak, Bursa, Samsun, Balıkesir ve İzmit’te Halkevleri sergi salonlarında resimlerini halkla buluşturma çabaları olmuştur²⁰⁰. 1929 yılı Nisan ayının 15’inde Ankara Etnografya Müzesi’nde açılan ilk sergide, 30 gün süreyle 92 tablo ve 5 heykel sergilenmiştir. 15 Eylül 1929 yılında ikinci sergi açılmış ve 73 tablo ile 4 heykel sergilenmiştir. 15 Şubat

¹⁹⁴ Pelvanoğlu, *a.g.e.*, s.32-33.

¹⁹⁵ Ersoy, *a.g.e.*, s.24-25.

¹⁹⁶ Pelvanoğlu, *a.g.e.*, s.38.

¹⁹⁷ *a.g.e.*, s.32-35.

¹⁹⁸ *a.g.e.*, s.32-39.

¹⁹⁹ Irmak Pınar Can, *20. Yüzyıl Resminde Manzara* (Yüksek Lisans Tezi), Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s.62.

²⁰⁰ Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği* (Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1988, s.297-98.

1931 yılında İstanbul Caddesi, No:310'da yer alan Moskovit Salonu'nda bir sergi daha açılmış ve bu sergiye, diğer sergilerden farklı olarak seramik, afiş ve mimari tasarımlar da dâhil edilmiştir. Sergiye katılan sanatçılar arasında resim dalında;

Ali Hadi Bara 4 eser, Cemal Tollu 6 eser, Cevat Hamit Dereli 5 eser, Eşref Üren 5 eser, Fahrünnisa İ. Melih 2 eser, Hale Asaf 14 eser, İsmail Hakkı Oygur 2 eser, Mahmut Cemalettin Cûda 5, Nurullah Cemal Berk 7, Refik Fazıl Epikman 4, Şeref Kamil Akdik 5, Sabiha Ziya Bengütaş 3, Sara Akdik ve Turgut Zaim 4 eser ile katılmışlardır. Serginin heykel bölümünde; Ali Hadi Bara'nın 4, Muhittin Sebati'nin 4, Sabiha Ziya Bengütaş'ın 1 eseri ve 1 kabartması (rölyef) bulunmaktadır. Serginin mimari eserlere ayrılan kısmında, Alişanzade Sedat Hakkı Eldem'in 10 adet Türk evi ve 7 adet iç mekân tasarımı sergilenmiştir. Seramik eserlerine ayrılan kısımda ise İsmail Hakkı Oygur'ın 8 eseri yer almıştır. Serginin reklam kısmında Hasan Fahrettin Arkanlar 3 adet afiş tasarımıyla yer almıştır²⁰¹.

Sergiye resmi makamların katılmaması, bu kesimin daha çok Ankara'daki sergilere yoğunlaşmış olmasından kaynaklandığı şeklinde yorumlanmıştır. Devletin sanat ortamındaki hareketliliğe yetişmediği gerçeği de söz konusudur. 90 kadar yapıttan oluşan bu serginin girişinde, 20 kuruşluk bir ücret ödenmekteydi. Resim satışının kısıtlı olduğu bir ortamda, en azından sergi masraflarının karşılanmasına ve sanatçıların belli bir miktar gelir elde etmesine imkân sağlıyordu. Cüzî miktarda giriş ücreti alınmasının, halkın izlemesi adına ise, bir engel teşkil ettiği görülüyordu. Müstakiller, bu önemli sergiyi, sosyal bir etkinlik havasında danslı çaylar, caz bantları ve basın eşliğinde gerçekleştirmesindeki amacı yine halkın ilgisini çekmek olarak tanımlamışlardır. Resim fiyatını 150-300 lira arasında bir aralıkta belirledikleri bilinmektedir²⁰². Müstakill Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği, hem bireysel sanatların gelişmesine verdikleri önem hem de sanatçıların gelişip, özgün eser üretim ortamının yaratılması açısından Türk Sanatında önemli bir aşamaya gelindiğini göstermektedir²⁰³.

1.4.1. Türk Resminde “Dördüncü” Kavrayış: *d Grubu*

8 Ekim 1933 tarihinde beş ressam ve bir heykeltraştan oluşan grup, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi-i Nefise Birliği ve Müstakillerden sonra dördüncü grup

²⁰¹ Pelvanoğlu, *a.g.e.*, s.44-51.

²⁰² *a.g.y.*, s.189-190.

²⁰³ Giray, *a.g.t.*, s.302.

olan ve bu nedenle alfabenin dördüncü harfini alan d Grubu, sanat dünyamızda önemli bir yere sahiptir²⁰⁴. Nurullah Cemal Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Zühtü Müridoğlu bu grubu oluşturan sanatçılardır. Cumhuriyetimizin modern plastik sanatlarında ilk grup olma hüviyetini alan grup, Güzel Sanatlar Birliği, Yeni Ressamlar Cemiyeti ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nden sonraki dördüncü sanat grubu olarak da sayılmaktadır²⁰⁵. Müstakillerden bazı sanatçıların ayrıldıkları ve d grubunu kurdukları görülür. Plastik sorunlar açısından daha bilinçli tavırlar sergileyerek, Türkiye'deki akademizmi, naturalizmi ve empresyonizmi kesinlikle reddetmişlerdir. Türk sanatını modern eğilimle tanıtmak için geç kübizmin biçim dilini amaç edinmişlerdir. Türk sanatının fikir yönünün eksik olduğunu savunan grup, yapıtlara plastik etkiyi ön plana alan modern bir perspektif aşlamışlardır. Görsellerde kavramsal kübizmi modern çizgide ilerletebilecek bir teknik üzerinde yoğunlaşmışlardır. Güzel Sanatlar Akademisi kadrolarında öğretim görevini sürdüren grup sanatçıları, yetiştirdikleri genç kuşağa da geç kübizm yoluyla modernizmi aşlamışlardır. 1950'den sonra figürden yola çıkan soyutlama anlayışlarıyla modern sanata katkı sağlamışlardır²⁰⁶.

1914 izlenimci ressam kuşağına karşı çıkararak, Paris'te eğitim gördükleri André Lhôte'un "*Kübist ve Yapısalcı*" ve Fernand Leger'nin "*Analitik-Konstrüktivizm-Sentetik Kübist*" anlayışını Türk sanatına taşıdıkları ve "*yaşayan sanat*" olarak benimsedikleri görülür. Dönemin siyasal açıdan güçlü partisi CHP'nin "*halkçılık ve ulusçuluk*" ilkeleri doğrultusunda sanat yaşamlarına yön vermişlerdir. 1930 yıllarında yaygın olan halkçı siyasal yapı ve "*ulusal siyasi*" anlayışla çizgilerine devam etmişlerdir. 1960 yılında son sergilerini açan grup, sanat hayatları boyunca toplam 16 sergi açmışlardır. Bu sergilerin 15'inin 1933-51 yıllarında olduğu görülür. 1950'li yıllarda gerek Avrupa'da gerekse Türkiye'de "*soyut sanat*" etkin rol oynamıştır. Bu dönemde grup bireyleri de benzer bir biçimde soyut bir anlatım yoluna gitmişlerdir²⁰⁷. Safa, d Grubu'nun 1933²⁰⁸ yılında

²⁰⁴ Mehmet Engin Özen, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi'nde Kırsal Yaşamı Konu Alan Yapıtların İrdelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale: Çanakkale 18 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010, s.10.

²⁰⁵ Zeynep Yasa Yaman, *d grubu (d group) 1933-1951*, 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s.7.

²⁰⁶ Germaner, *a.g.e.* 1999, s.18.

²⁰⁷ Yasa Yaman, *a.g.e.*, s.7-9.

²⁰⁸ Bakınız, 1947 yılında Fikret Adil'in yayımladığı "d Grubu ve Türkiye'de Resim" broşüründe şunları yazmıştır: "1933 Senesi Eylülünde Cihangir'deki Yavuz Apartmanının beşinci katında ressam Zeki Faik

düzenlenen ilk sergilerinin broşüründe yer alan sanat ideolojilerini ve grup ilkelerini şu şekilde aktarmaktadır:

“d Grubu manga değil.

Ne sağa çark, ne sola.

Ne de başçavuş.

Kendi etrafında dönen altı kafa;

Altı çift göz ki maddenin üstüne de, içine de bakıyor ve ölüde bile gizlenen canı arıyor gibidir.

Yeni resim değil bu; Avrupalı yahut yerli resim de değil Resim.

Ne Delacroix, ne Cezanne, ne Manet, ne Monet, ne Pissarro, ne Picasso.

Hayır: Abidin, Cemal, Nurullah, Naci, Zeki, Zühtü.

Ne ekol, ne akide. Kaideleri bir kelime: Resim.

Ama öküz ve fotoğraf aynı şeyi görürler.

Hiçbir insan başka bir insanla aynı şey görmez”²⁰⁹.

“Nazariye yapmıyorum.

Bilinen şeyler, d Grubu'nun altı ayrı bakışı olduğunu bir kere daha söylemek istedim.

Bu Müseddesin dılı'lerini birbirine bağlayan hiçbir şey yok mu? Olacak.

Yahut bir benzol formülü çıkarabilirsiniz.

En tabiielerini alalım: Arkadaşlık. Bir çağdan olmak ve ressam olmak.

Hatta bazı estetik bağlar bulunabilir.

Fakat aman... Söze ve nazariyeye düşmeyelim ve buyurun sergi gezelim.

Eğer orada bizim görüşümüze tıpatıp uyan bir eser varsa kötüdür.

Çünkü aynı şeyi görme hassı, aynada, fotoğrafta ve öküzde vardır.

Bizim gibi görmeyen d Grubu'nun gözlerinden öperim”²¹⁰.

İzer'in evinde beş ressam ve bir heykeltıraş toplanarak bir sanat cemiyeti teşkil ettiler ve adını “d Grubu” koydular. “D grubu” ilk sergisini 8 teşrini-evvel 1933'de Beyoğlu'nda Narmanlı hanının altındaki Mimoza Şapka Mağazasında açtı. Yalnız desenlerden ibaret olan bu sergi, mağazanın alt ve üst salonlarını doldurmuştu...” Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli*, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s.50.

²⁰⁹ Yasa Yaman, *a.g.e.*, s.9.

²¹⁰ Feray Şerbetçi, *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları* (Yüksek Lisans Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s.102.

d Grubu, yılda bir kez Temmuz ayında Galatasaray Lisesinde düzenlenen sergiler için bir yıl beklemek zorunda kalmıştır. Bu grubun sanatçıları, ülkedeki durgun plastik buluşlara, canlılık getirmek amacındadır. Bu yolla, Avrupa sanatçılarının kübizmini, konstrüktivizmini veya soyut sanatını, Türk sanatıyla yoğurarak yeni bir anlayışa imza atmışlardır. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun d grubuna geçişi ile beraber, “*yerel motiflere ve temalara*” söylemine uygun olarak ki; yerel nakışlar sözünün bu anlayışa daha uygun olacağı düşünülerek, kübizme yerellik boyutunun eklendiği söylenebilir²¹¹. Amaçları, sanat üretimi ve sanat piyasasını canlandırmak, kendi dönemlerine yeni bir ivme kazandırarak, estetik açıdan görünmeyen güzelliği ortaya çıkarmaktır. Bu amaçlara ulaşmak için çeşitli sergi ve konferanslarla halkın resme olan ilgisini çekmeye çalışmış ve başarılı olmuşlardır. Grubun, sanatta bir başkaldırı hatta sanat devrimi de denilebilecek duruşu son derecede önemlidir. Kendinden önceki akademi geleneğini ve 1914 kuşağını sert bir biçimde eleştirmeleri de yenilik peşinde koştuklarını kanıtlar niteliktedir²¹². Grubun eski ile yeninin çatışmasında somut bir rol aldığı söylenebilir. Düzenlenen sergilerde eskiler olarak niteledikleri André Lhote'a saldırırken, yenileri de resimlerinde kumaş kıvrımı ve el yok diye sert bir şekilde eleştirmişlerdir²¹³. Sergileri planlamak amacıyla Taksim'deki Petrograd pastanesinde buluştukları ve 1950'li yıllarda pastane buluşmalarının daha da popüler hale geldiği söylenmektedir²¹⁴. Müstakiller ve d Grubu bünyesinde toplanan ve birçoğu Avrupa'da eğitim görmüş sanatçılar, deneyimledikleri sanat ortamını Cumhuriyet'e taşımışlardır. Bu iki grubun sanatçıları, yurttan sanatsal açıdan özgür bir ortam yakalanabilmesi için temel teşkil etmişler ve kendilerinden sonraki nesli akademi çatısında yetiştirmişlerdir. Grubun üretimleri, devlet himayesi altında olmuştur²¹⁵.

Grubun, ilk sergilerini 1933 yılında, ikinci, üçüncü ve dördüncü sergilerini ise 1934 yılında açtıkları bilinmektedir. Topluluk açısından önemli sıçramanın iki, üç ve dördüncü sergilerde yakalandığı söylenebilir. Beşinci ve altıncı sergileri 1935 yılında, yedinci sergisi 1939 yılında açılmıştır. 1940'ta sekizinci, 1941'de dokuzuncu, 1943'te

²¹¹ Ersoy, *a.g.e.*, s.26-27.

²¹² Yasa Yaman, *a.g.e.*, s.10.

²¹³ *a.g.e.*, s.17.

²¹⁴ *a.g.e.*, s.18.

²¹⁵ Üstünipek, *a.g.s.*, s.189.

onuncu, 1944'te onbirinci, 1945'te oniki, onüç ve ondördüncü sergilerini açmışlardır. 1947'de onbeşinci, 1951'de onaltıncı, 1960'da da son sergileri açılmıştır²¹⁶.

Sanatın devlet eliyle desteklenmesinde önemli bir rol üstlenen Atatürk'ün 1938 yılında hayattan ayrılışı ve dünyada yeni bir savaşın çıkması, henüz filizlenmiş devlet-sanatçı ilişkisinde büyük bir aksamaya neden olmuştur. İkinci dünya savaşına girmeyen ülkede, İsmet İnönü ve Hasan Ali Yücel gibi devlet adamları, kısıtlı imkânlar dâhilinde sanat ortamını koruyup kollamışlardır. Bu dönemde Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin dördüncüsü düzenlenirken ekonomik koşulların çok da elverişli olmadığı görülmüştür. Yılda bir düzenlenen bu serginin ilk üç yapıtının ödüllendirilmesi ile başlayan anlayış zamanla, bankacılık ve koleksiyonerlik faaliyetinin önem kazandığı bir anlayışa evrilmiştir. Özellikle bu serginin devamı niteliğinde olan 1940 yılındaki sergi, bu değişimi net bir şekilde göstermektedir. 1941 yılındaki sergide yapıt fiyatlarının da 100-1000 lira arasında değiştiği görülür. Maarif Vekili Hasan Ali Yücel konuşmalarında partisi CHP'nin sanata verdiği kıymetten sıkça söz etmiştir. Bir konuşmasında "*Devletin koruyucu ve ilerletici vazifesini plastik sanat alanında da tahakkuk ettirmeye çalıştığımızı bilmeyen kalmamalıdır. Bu ruh, Cumhuriyet Halk Partisi'nin sanatı teşvik ve himaye hususunda almış olduğu tedbirlerde sarıh olarak görülür*"²¹⁷ dediği görülür. 1943 yılında sergi açan Ali Çelebi, Hasan Ali Yücel'in resimlerini bakanlara anlattığını ve "*Ertesi gün de bütün bakanlıklara telefon ettirerek resimlerimin hemen hemen tümünün satılmasını sağladı*" şeklinde söylemleriyle resimlerin satışında ön ayak olduğunu dile getirmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Ankara'da bir kahvede açtığı sergisinin "*kapanışına iki gün kala İsmet İnönü'nün ziyaret ederek 75 liralık bir resme 500 lira ödediğini ve ardından iki gün içinde bütün resimlerinin satıldığını*"²¹⁸ söylemiştir. Devlet adamlarının sanata olan ilgisi, dönemin sanat piyasasının biçimlenmesinde önemli rol üstlendiği açıkça görülmektedir. Bu öncü yaklaşım ile başlatılan sanat talebi, izleyicileri sanat alımına da teşvik etmektedir. Böylece, devletin üst bürokrasisi yapay bir ilginin sonucunda da olsa sanat yapıtı alan bir kesimi oluşturmuştur. Devletin üst kadrolarının sanata desteği, savaş öncesi ve savaş sonrası

²¹⁶ Yasa Yaman, *a.g.y.*, s.18.

²¹⁷ Üstünipek, *a.g.e.*, s.191.

²¹⁸ *a.g.y.*, s.191.

da devam etmiştir. Bu desteğin odaklandığı temel etkinlikler, devlet sergileri olmuştur²¹⁹.

1.4.2. Savaş Sonrası Sanat Ortamında Yeni Bir Söylem: *Yeniciler Grubu*

II. Dünya Savaşı'na katılmadığı halde ekonomik bunalımlar geçiren Türkiye, savaşın 1945 yılında bitmesiyle sosyal hayatında iyileşme sürecine girmiştir. Ressam Ali Karsan'ın da ifade ettiği gibi harp yılları, sanatçıları da etkilemiş ve sanat dünyasının durmasına yol açmıştır. Maarif Vekilliği görevini on yıl üstlenen Hasan Ali Yücel'in ve 1946 yılında görevi bırakması, devlet-sanatçı ilişkilerinde zayıflamaya yol açmıştır. Devletin artan sanat ortamına ayak uyduramadığı ve sadece Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne yoğunlaştığı söylenebilir. Sanatçılar, bu ortamda artık grup sergileri düzenlemek yerine, bireysel sergiler düzenleyerek bağımsız çalışmalara yönelmeyi tercih etmişlerdir. Savaşın psikolojik-toplumsal ortamının sonucunda, bireysel etkinliklere ağırlık verilmiştir. Bu dönemde d Grubu, Güzel Sanatlar Birliği ve Heykeltraşlar Birliği'nin sergi etkinlikleri görülmekle birlikte, kişisel sergiler de bu dönem içinde yaygınlaşmıştır. Kişisel sergi düzenleyenlerin başında Sabri Berkel, Arif Kaptan, Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nuri İyem gibi sanatçılar gelmektedir. Kişisel sergi açan sanatçılar, mekân bulma konusunda ve mali açılardan da sıkıntılar çekmişlerdir. Çoğunlukla Halkevleri, apartman daireleri, mobilya mağazaları ya da kitapevlerinde sergiler düzenleyerek sanatlarını halka sergilemişler. Sanatta bireyselleşmenin arttığı ve sergi mekânı bulma sıkıntılarının yaşandığı bu dönemde, olağan bir sonuç olarak açılan galeriler bu ihtiyaçları karşılamıştır. 1945 yılında İsmail Hakkı Oygur, Beyoğlu'da bulunan Karlman Pasajı karşısındaki atölyesini, galeri olarak sanatçıların hizmetine sunmuştur. Sosyal hayatın merkezi konumunda bulunan Beyoğlu, sanatçıların atölye açma konusunda sıklıkla tercih ettikleri yerlerin başında gelmiştir. İsmail Hakkı Oygur Galerisi, sanat ortamına canlılık getirmiş ve 1950'lerden sonra galerileşme ihtiyacına yönelik yeni galerilerin açılmasına zemin hazırlamıştır²²⁰.

²¹⁹ a.g.y., s.191.

²²⁰ a.g.e., s.192.

Türk resim sanatında, batılı anlayışı savunan d grubu'na karşı tepkiler, önce Yeniler Grubu sonra Tavanarası Ressamları ile gelmiştir²²¹. Kemal Sönmezler, Nuri İyem, Selim Turan, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Nejat Melih Devrim, Faruk Morel, Turgut Atalay, Ferruh Başağa, Agop Arad, Haşmet Akal ve Avni Arbaş bu topluluğun bünyesi altında birleşirler²²². İlk kez belli bir görüş dâhilinde bir araya gelen bu grup üyeleri, modern resmin batı yönlü olmayacağını net bir çizgi ile ifade etmişlerdir. Batıya karşı tavır alan bu sanat grubu, konularını toplumun gerçekçi sorunları etrafında birleştirmişlerdir²²³

Yeniler, d grubu'nun Türk resmine katkı sağlamadığını; Batı'nın resim sanatını ve tekniğini aktardıklarını; sanatlarında herhangi bir özgünlük aranmayacağını ve batının kopyaları ile sanat denemeleri yaptıkları için net bir çizgileri, duruşları olmadığını ifade etmişlerdir²²⁴. Bu sanatçılar, sanat terbiyesi ile yetişmiş ve akademideki tekniklerini devam ettirmişlerdir. Memleketin temasını bozmadan milli renk ve toplumsal konulardan beslenmişlerdir²²⁵. Toplumsal içerikli eserler veren Yeniler Grubu, sanatçının yaşadığı toplumdan beslenmesi gerektiği görüşünü benimsemişlerdir²²⁶.

Léopold Lévy²²⁷, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim bölüm başkanı olurken; İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran gibi eski hocalar, atölyelerini muhafaza etmişlerdir. Léopold Lévy'nin atölyesinde çalışan gençlerden kurulan yeniler grubu, 1940 yılında sanat yaşamlarına başlamışlardır. Léopold Lévy'nin atölyesinde eğitim almamış olmakla beraber, d grubu kurucularından Abidin Dino'nun da Yeniler grubu sergilerine katkı sağladığını söylemekte fayda vardır. İlk sergilerini 1940 yılında İstanbul'da Beyoğlu'nun Gazeteciler Cemiyeti Lokali'nde açmışlardır. Konu olarak da liman görünüşleri ve liman yaşantısını seçmişlerdir. Grup, bu sergide²²⁸ modern resim

²²¹ Gören, *a.g.e.*, s.23.

²²² Giray, *a.g.e.* 2009, s.42.

²²³ Ersoy, *a.g.e.*, s.28.

²²⁴ Başkan, *a.g.e.*, 1991, s.2.

²²⁵ Nurullah Berk, *Türkiyede Resim*, 1. Baskı, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı Yayınları, 1943, S.54.

²²⁶ Pelvanoğlu, *a.g.e.*, s.50.

²²⁷ Bakınız, 1940-50 yılları arası, Léopold Lévy'nin çabalarıyla büyük form, büyük kitle anlatımı ağırlık kazanmış ve Akademi hocaları bile bundan etkilenerek sanatlarına yansıttıkları görülmektedir. Adnan Turanî, *a.g.e.*, s.XI.

²²⁸ Bkz., ilk sergilerinin konusunu ‘deniz ve yaşam mücadelesi’ ismi alırken, 2. Sergilerinin konusu ‘kadın’ olarak isimlendirmeye gitmişlerdir. Sosyoloji alanında yazıları bulunan Hilmi Ziya Ülken,

estetiki gözetilmeden, gerçekçi bir anlayış içinde yapılmış resimler sergilemiştir. 1955'e kadar İstanbul'da 10'a yakın sergi açmış ve ilk sergilerinde savundukları toplumcu gerçekçi çizgiye bağlı kalmamışlardır²²⁹.

Konularını yaşadıkları toplumun olaylarından alan grubun bazı sergilerinde, eserleri toplatılmıştır. Türk resim sanatı tarihinde, toplumun gerçekçi yanını tablolarında konu edinerek, dayak yiyen, nezarete kalan ve işkence gören başka bir grup daha yoktur. Gençlerin sanata ilgilerini çekmek için sergiler düzenleyen bu grup, basın da bu sergilere yoğunlaşmasını sağlamayı başarmıştır. Özgür bir anlatımla yapıtlarını üreten grup, 1947'de çok partili sisteme geçiş aşamasına direnen bir grup olarak tarihimizde yer edinmiştir. Çok partili yaşama geçiş döneminde non-figüratif resimler yapan grup, "ilerici, çağdaş ve Atatürk'ün inkılâplarına bağlı yazarlar" tarafından ilgi odağı olmuştur²³⁰.

Grubunun ilk yıllarından sanat hareketlerini yakından inceleyen gazeteci Fikret Adil, 3 Mayıs 1951 tarihli Cumhuriyet gazetesinde Yeniler Grubu hakkında bir yazı yazmıştır. Adil, grubun Fransız Konsolosluğu'nda açılan "Yeniler" adlı sergisinin diğer gruplardan pek farkı olmadığını ve isimleri üzerine yapılan eleştirilerin de gereksiz olduğunu belirtmiştir. İlk sergilerinde yeşil rengin hâkim olduğu ve içlerinde de "mücerred resim" sevgisini barındırdıklarını yazmıştır. En genç grup olma özelliği taşıyan ressamı, ileri görüşlü ve ümit verici resimler yapmaları sebebiyle olumlu bulan Adil, grup içindeki sanatçıların daha ilk iki sergilerinde tekrara düşmelerine göz yummak gerektiğini yazmaktadır²³¹.

Grubun sanatçılarından Avni Arbaş, Avrupa'da resim sergileri açmış, sanat gösterilerine katılmış seçkin ressamıdan birisidir. Güzel Sanatlar Akademisinde öğrencisi olduğu Leopold Levy'nin atölyesindeki çalışmalarından son eserine kadar desen anlayışında ve renk uyumundaki ciddiyetini koruyagelmiştir. Resimlerindeki içten bir duygu teması içinde yumuşak dokunuşlar ve renk uyumu, sanata olan sevgisi kadar kişiliğindeki zarıflığını de eserlerine yansıtmıştır²³². Avni Arbaş ile birlikte Paris'e giden Selim Turan modern sanattan anladığı kadar Doğu'daki sanattan da

"Liman" sergisinde şunları söylemiştir: "ulusal resmin can damarına parmak bastıklarını" diyerek, tanıtılmıştır. (Ersoy, a.g.e., s.28.)

²²⁹ Berk, Gezer, a.g.e., s.69-70.

²³⁰ Giray, a.g.e. 2009, s.42.

²³¹ Berk, Gezer, a.g.e., s.71.

²³² Berk, Gezer, a.g.e., s.72.

anlamaktadır. Paris'e yerleşince Ranson Akademisinde Doğu minyatürü hocalığı yapan sanatçımız, bunu kanıtlar niteliktedir. Ferruh Başağa da Leopold Levy'nin atölyesinde yetişmiş ve daha öğrenciyken resimsel üslubunu ortaya çıkaracak bir anlayışa yönelmiştir. Sanatçımız, Avni Arbaş gibi çok yönlü çalışmalara girmiş ve soyut sanatın da ilk ressamlarından olmuştur. Renkli mozaikler, cam-vitray ve fresk çalışmaları sanatının erken döneminde teknik araçlar kullanarak başarılı olmuştur. Resim anlayışında pürüzsüz biçimleri fonksiyonel bir başarı ile üretim yapmıştır. Portre resimleri ile ön plana çıkan sanatçımız Turgut Atalay'ın, sanatını belirgin bir biçimde grubun diğer sanatçılardan ayıran en temel özellik grilerin karıştığı renklerle ürettiği eserlerdir. Bir süre Şehir Tiyarosunun dekoratörü olması, sanatçının son yıllarındaki çalışmalarını epeyce etkilemiştir. Fethi Karakaş'ın ise deseni, renkleri, boya karışımları ve resim anlayışındaki üsluplar erken dönemden itibaren ne tarz resim yapacağını belli ediyordu. Daha sonra üslupsal açıdan gravür yapan sanatçı, renkli-renksiz gravürlerinde bu tekniğin ne kadar kavrandığını göstermiştir²³³. Turgut Zaim, yerli motifleri tercih etmiştir. Minyatürden ilham alarak kendine göre bir tarzla milli ve yerel motifleri tüm yaşamına aktarmıştır. Yaptıkları resimlerden halı dokuyan kızlar, orta oyunu, yeni cami kemeri ve güvercin gibi isimler koyması, yerli bir tarz içinde ve yerel konularla millilik içeren bir anlayışa sahip olduğu görülmektedir²³⁴. “*Sanat halkın sorunlarına eğilmeli, halkı yansıtmalı*” görüşünü savunan grup, Türk resminde toplumsal gerçekçiliğin temelini atmışlardır. Genel olarak yerel konulara ve yöresel motiflere yer veren sanatçılar, yaratmak istenilen, özlem duyulan toplumu resmetmişlerdir²³⁵. 1950 yılında dağılma kararı alan grup, çoğu sanatçı gibi soyut sanata yönelmişlerdir. 1955'ten sonra da gerçeküstü figüratif anlayışa yöneldikleri görülür²³⁶. Özsezgin, Yeniler Grubu kapatılınca, sanatçıların eserlerini Türk Ressamlar ve Heykeltraşlar Cemiyeti'nde devam ettiği, sanat hayatı boyunca Akademi ve d Grubu'na karşı çıkan, resim sanatında toplumsalcı bir felsefeyle yaklaşmıştır²³⁷.

²³³ Berk, Gezer, *a.g.e.*, s.73.

²³⁴ Berk, Gezer, *a.g.e.*, s.74.

²³⁵ Hanay, *a.g.t.*, s.38.

²³⁶ Ersoy, *a.g.e.*, s.28.

²³⁷ Kaya Özsezgin, *Cumhuriyetin Elli Yılında Plastik Sanatlar* Tunca Sanat'ın 19 Şubat-3 Nisan 2010 Tarihleri Arasında Düzenlediği Karma Sergisi'nin Kataloğu), 1. Baskı, İstanbul: Tunca Sanat Yayınları, 2010, s.111.

İKİNCİ BÖLÜM

AVRUPA'DA SOYUT YAKLAŞIMLAR: YÖNELİMLER

2. 20. YÜZYIL AVRUPA RESİM SANATINDA TEMEL EĞİLİMLER

2.1. GÖRME'NİN TARİHİ: NESNE İLE KURULAN İLİŞKİ

20. yüzyılda görsel sanatların toplum sorunlarına çözüm bulma yetisiyle endüstri ile aynı paralellikte gelişmiştir. 1870'lerde fotoğrafın icadıyla birlikte Natüralizm'e ve objeye bağlı gösterimlere duyulan ilgi azalmıştır. Bu açıdan sanat, Natüralizm'in saf geleneksel yaklaşımını karşılamamıştır. Sanatın nüfuzlu bir hale gelmesi için gelenekten uzaklaşıp Naturalizmin saf-geleneksel yapısının yıkılması gerektiği ve bu yıkılmanın ilk evresi Post-Empresyonizm ile başladığı söylenebilir. Her ne kadar geleneksel bir çizgide sanat üretimi gerçekleşse de Soyut Sanat'ın ilham aldığı bir akım olması ile bu devrin sanatı, 20. yüzyıl sanat akımlarını etkilemeyi başarmıştır. Naturalizm geleneğini yıkan ilk akım 1910'lu yıllarda Kübizm'i Picasso ve Braque ile başlatmak gerekir. Soyut sanatın ilk temelini Kübizm denilse de asıl aktörleri Rus Konstrüktivizm sanatçıları olan Kandinsky ve Malevich'in "*nesnesiz sanat*" söylemleriyle Naturalizm'in yıkıntılarını bitirmeyi başaramışlardır. 20. yy. sanatı, endüstri çağının gelişimi ile birlikte düşünmeyi öğretmiştir. Bu düşünmede eserin topluma karşı bir sorumluluk gerektirdiği ve modern²³⁸ olma olgusunun, bilimsel düşünme tarzıyla kazanılacağı vurgulanmıştır²³⁹. Rönesans'tan beridir devam eden Naturalizm, 19. yüzyıl sanatına geçiş Empresyonizm'le başlamıştır. Empresyonizm ile Kübizm arasında geçen süreçte her ne kadar Naturalizm geleneği devam etse de bu süreç atlatıldıktan sonra Kübizm, geleneksel sanat kavramını yıkmıştır. Günlük yaşamda kullanılan nesnelere, sanat malzemesi olarak görülmüştür. Kurt Schwitters'in deyişiyle "*Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır*"²⁴⁰ ilkesini Kübizm, Fütürizm, Rus Konstrüktivizm ve Dada gibi akımlar da benimsemişlerdir. Kurt Schwitters'in söyleminin hareketle sanatçının; biçimine, konusuna, içeriğine, türüne ve zihninde-düşüncesinde; yaptığını

²³⁸ Modernizmin, sanat açısından gelişim evreleri için detaylı bilgi bkn., Uğur Tanyeli, "Modernizm'in Sınırları ve Mimarlık", *Modernizmin Serüveni (Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990)*, Hazırlayan: Enis Batur, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.63-70.

²³⁹ Nazan-Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim (Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru)*, 5. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi Yayınları, 2011, s.9-10.

²⁴⁰ Kader Sürmeli, "Dada Hareketinden Kavramsal Sanata", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 2, Sayı 6, 2012, s.337.

sanat olarak kabullenmesinden bir anlam çıkartmak gerekir²⁴¹. Pavel Florenski'ye göre Yeniçağ'a özgü olan bu stil; Naturalizm gücünü 16. yy. estetik kuramcısı Vasari'den almaktadır. Vasari ile başlayan doğayı taklit etme ardındaki asıl amaç fiziksel ve matematik nedenlerdir²⁴². 20. yüzyılda adına "modern" dediğimiz sanat, Charles Baudelaire'in söylemleriyle geçişsel olandır, kaçak olandır, rastlantısal olandır, diğer yarısı edebi ve değişmez olan sanatın yarısıdır²⁴³.

2. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa, sanatın merkezi olma niteliğini kaybetmiş ve yerini New York'a bırakmıştır. Paris, Londra, Berlin, Roma, Moskova, Zürih, Madrid gibi kültür merkezleri, savaşın izlerini taşımaktadır. New York, kapitalizmin ve sanatın yeni başkenti olarak çok farklı ülkelerden ve çok farklı sanat görüşü taşıyan sanatçı kitlesine kavuşacağı döneme girmiştir. Plastik sanatlar alanında Paris, "Varoluşçuluk ve Yeni Dalga" akımların başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Avrupa ve Amerika'da Soyut Sanat birbirinden farklı olarak gelişirken "sanat" kavramı açısından bireyselleşme ve benlik (kişisel görüş) ile yeni bir sanatın başlayacağı sinyallerini de vermektedir. Avrupa sanatında, modernist bir anlayışla gelecekçi bir tutum söz konusu iken Amerika'da Post-Modern bir anlayışla "yaşanan an" önemli bir kavram olmuştur. Amerika'da Dışavurumcu Soyutlamalar ile ideoloji ve felsefe önemini kaybederek "rastlantı, bir sürecin tespiti" gibi yeni denemeler yapılmaktadır. Renk ve boyayı resim için önemli öğeler haline getiren Pollock, De Kooning, Still, Olitski gibi sanatçılar "an'ı yaşama" arzularıyla yeni resimler yaparak Avrupa'nın gelecekçi-gelenekçi resmine karşı çıkmaktadır. Paris, Avrupa sanatı içinde ayakta kalabilen önemli merkezlerin başında gelmektedir. Bu dönemin sanat anlayışında "Eleştirel Figürasyon, Geometrik Soyutlama ve Lekeseli Soyutlama" başlıkları altında sanat çeşitliliği söz konusudur. 1948'li yılların Eleştirel Figürasyonu (Art Dirigê) Buffet, Fougeron, Taslitzky ve Amblard'ın katılımıyla "Salon d'Automne'da Le Realisme Socialiste" sergi ismiyle başlatılmıştır. Toplumsal konulara eleştirel bir dil ile yaklaşan bu anlayış Fransız Komünist Partisi üyelerinden Picasso ve Lêger'in destekleriyle 1957 yılına kadar sürer. 1947'de yeni resim estetiğinin temellerini atan

²⁴¹ Sürmeli, a.g.m., s.337.

²⁴² Pavel Florenski, Çeviren: Yeşim Tükel, Sunuş: Zeynep Sayın, *Tersten Perspektif*, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.7-24.

²⁴³ Charles Baudelaire, Çeviren: Turhan Ilgaz, "Modernlik", *Modernizmin Serüveni (Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990)*, Hazırlayan: BATUR, Enis, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.22.

Wols, “Art İnfornel” adlı sergisiyle Paris’te Soyut sanatın temellerini atmaktaydı. Manessier, Bazaine, Pignon, Estève, Soulages, Poliakoff, Nicolas de Stael, Hartung ve Bissière gibi sanatçılar, Fransız geleneksel modernizmini devam ettirerek Soyuta yönelen sanatçılardır²⁴⁴.

Soyut sanat; mücerret sanat, abstrait (abstre) sanat ve non-figüratif, non-objektif gibi isimlerle adlandırılmış, Türk sanatının 1950-70 sanatında olduğu gibi dünya sanatı açısından da ilgiyle karşılanmıştır. Soyut resim, Kandinsky’deki gibi müzik tesiriyle ya da Mondrian’ın mimarlık tesiriyle nerede doğmuş olursa olsun, mekân fikrini reddeden, figürü reddeden, resmi; konu olarak da hiçbir tabiat unsuru ele almadan kendi kendine yeter, plastik imkânlarıyla kendi sanatçısını ifadeye kabiliyetli sayan bir anlayıştır²⁴⁵. Baudeloire’den Cézanne’a; Van Gogh’tan Seurat’a, renk ve biçim yaratarak soyut sanatın iskeleti oluşturulmuştur²⁴⁶. Soyut eğilimde olan ilk sanatçı 1841 yılında yaptığı eserlerle William Turner, tabiatı yok ederek kavramsal bir çizgi ve perspektife yoğunlaşmıştır. Soyut sanat, tabiatı yok etmeyen, sadece klasikleşmiş katı kurallı sanata karşı biçimle yeğlemiştir²⁴⁷. 1910-17 yılları arasında doğduğu kabul edilen soyut sanatın amacı, resmi, resmin öz imkânlarını koruyarak, katkısız bir resim anlayışına yöneltmektir²⁴⁸. Soyut sanat, 20. yüzyılın en önemli sanat akımlarının başında gelmektedir. 1910 yılında doğduğu; 1921 yılında Sovyetler Birliği’nde yaptığı çıkışlarla 1933 yılında Almanya’da klasikleşmiştir. 1945 yıllarından sonra Fransa ve Kuzey Amerika’yı etkisi altına almıştır. Soyut sanat, üslup ya da ekol değildir. Bu modern sanatın ortak anlayışdır. Ragon’a göre soyut sanat²⁴⁹, her şeyden etkilenen ve aynı zamanda da hiçbirine benzemeyen bir sanat olgusu olduğunu söylemiştir²⁵⁰. Willy Baumeister ise soyut sanat için şunları yazmıştır;

²⁴⁴ Nihal Elvan, *Türk Plastik Sanatlarında Otodidakt ve Naif Sanat, Çocuk Yaratıcılığı (1950-1960)* (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001, s.43-44.

²⁴⁵ Zahir Güvemli, *Başlangıçtan Bugüne-Türk ve Dünya Sanat Tarihi*, 1. Baskı, İstanbul: Varlık Yayınları, 1960, s.177.

²⁴⁶ a.g.e., s.179.

²⁴⁷ a.g.e., s.180.

²⁴⁸ a.g.e., s.181.

²⁴⁹ Soyut sanatla ilgili olarak Ragon, şöyle yazmıştır: “Empresyonist, geometrik, pürist, lirik, soğuk, sıcak, dadaya yakın, gerçeküstücülüğe yakın, fovizme yakın, hatta izlenimci, romantik, sert, abartılı, tumturaklı, akademik, protestocu, boyun eğmiş, süsleyici, kaligrafik, müziksel, enformel (biçimsel olmayan), taşist (lekeci), manzaracı, doğalcı, Wagnerci, Debussyci, simgeci ve kısacası dünyayı kendine göre (kendi gözüyle) bakmasıdır.” Michel Ragon, Çeviren: Vivet Kanetti, *Modern Sanat*, 1. Baskı, İstanbul: Hayalbaz Kitap Sanat Kurumları Yayınları, 2009, s.9-10.

²⁵⁰ a.g.e., s.9.

“Soyut resim, insan ve yaşamla kırılma anlamında soyut değildi. Sanatçının izlenimleri tümüyle doğaldır. Ayrıca, su yüzeyleri, dalgalar ve kum, ağaç kabuğu, yerbilimsel oluşumlar, dal yığınları, doğadaki hiçbir oluşum ve çeşitleme, bugünkü resme yabancı değildir”²⁵¹.

Sovyetlerde oluşan Konstrüktivist sanatın kökenini İtalyan Fütürizm’inde aramak gerekmektedir. 1910’larda Fransa, Fovizm ve Kübizm’le sanat merkezi haline gelmiştir. Almanya ise bu dönemlerde Dresden’de Ekspresyonizm, Münih’te Blaue Reiter²⁵² kurumsallığı yakalamış önemli modern ekollerin merkezi olmuştur. Bu dönem Avrupa’da sanatın çok canlı olduğu bir dönemdir (Görsel 68) . İki dünya savaşı arasında Fransa, geçmişe bağlı bir sanat belleği içinde olmuştur. Picasso, Braque, Chagall, Lêger ya da Matisse gibi sanatçılar, 1914 yılından önce çıkmışlardır. Paris’te bu dönemde başka bir sanat ekolünün olmadığı belirtilse de Almanya’da Bauhaus gerçeği söz konusudur. Bu iki savaş arasında Klee, *“Bugün yeryüzünün iki sanatsal başkenti Berlin ve Paris”* olarak yorumlaması da yine bu okul sayesinde gelmiştir²⁵³.

Soyut sanatın çıkış yerleri olarak gösterebileceğimiz Paris, Münih, Moskova, Floransa, Zürih ve Amsterdam’da yetişen sanatçılar kendi şehirlerinin ekollerini yaratmış, özgün ve kişiliksiz bir sanat malzemesiyle hareket etmişlerdir. İlk soyut sanatçılara ise W. Kandinsky, Larionov, Kupka, Picabia, P. Mondrian, Robert Delaunay, Malevich, Magnelli ve Hans Arp’ın anlayışlarında figürsüz ifade ile tabiatı kopya etmedikleri gibi geçmişe sahip olmayan nesnelerin izlerini yok ederek var olmaya çalışmışlardır²⁵⁴.

1910’lu yıllarda Paris Okulu Kübizm etkisindeyken, Rus sanatçılar soyut sanat yapmışlardır. Soyut sanatta, Kandinsky pratik-soyut’un öncüsüdür. 1913 yılında Malevich, beyaz fon üzerine siyah karesini yapmaya başladığı, Tatlin’in ilk kabartmalı soyut sergisini açtığı bu tarihlerde, Hollandalı Piet Mondrian, soyut çalışmalara

²⁵¹ a.g.e., s.12-13.

²⁵² “Blaue Reiter” yani “Mavi Süvari Almanağı” ile “Köprü” yani “Die Brücke” kavramları Avrupa sanatı açısından bu iki sanat hareketi çok önemlidir. Konuya detaylı bilgi için Bakınız, Enis Batur, *Modernizmin Serüveni Bir “Temel Metinler” Seçkisi*, 5. Baskı, İstanbul: YKY, 2002, s.231-234.

²⁵³ a.g.e., s.13.

²⁵⁴ Güvemli, a.g.e., s.182.

geçmiştir²⁵⁵. Van Doesburg, bir ineği divizyonist eğilimli bir biçimde yani öz biçimlere nasıl varıldığını deneylerle göstermiştir. Mondrian, sanatını çarmıh biçiminde, Brancusi yumurta biçiminde gösterdikleri soyut sanatın çok farklı üslupla arayan sanatçı kuşağına rastladığımız bir dönemdir. Sovyet Rusya'nın sanatı propaganda haline getirmiş olmasından dolayı soyut sanatçılar ülkeyi terk etmişlerdir. 1935'te Malevich'in ölümü ve Kandinsky'nin Almanya'ya gitmesi ve soyut sanatın Moskova'dan Berlin'e taşınmış olmasının arkasında yine bu neden yatmaktadır. Mimar Walter Gropius'un, 1920-30'lı yıllar arasında sanatçılardan Lyonel Feininger, Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, önce Dessau'daki, sonrasında da Weimar'daki Bauhaus okullarında bu yönde bir sanatçı grubu yetiştirmesinde rol oynamışlardır. Bauhaus okullarında, Klee yönetiminde soyut vitraylar, Muche yönetiminde soyut desenli kumaşlar, Moholy-Nagy yönetiminde heykellerde pleksiglas kullanılması öğretilmiştir. Soyut filmler, baleler, motorlu cisimler hep bu okulun ürünü olmuştur. İkinci dünya savaşına doğru, Rusya'dan avangard sanatçılar, Narsizmin iktidara gelmesiyle birlikte Almanya'dan da kovulmuştur. Bauhaus okulu kapatılmış, sanatçı hocalar dağıtılmış, Gropius, Feininger ve Moholy-Nagy ABD'ye taşınmıştır. 1913 yılında Paris'te Delaunay'dan etkilenen Morgan Russel ve Mc. Wright, soyut sanatı ABD'ye taşımıştır. Kandinsky, 1933'te Paris'e geldiğinde yalnızdı ve Neilly'e yerleşti. 1939 yılından 1944'e kadar Paris, yine soyut sanatçılar için önemli bir yer olmuş ve bu zaman zarfında önemli bir okul haline gelmişse de kısa zamanda dağılıp merkez yine ABD'ye kaymıştır²⁵⁶.

İlk soyut resim sergisi, 1930 yılında Michel Seuphor tarafından Paris'te yapılmıştır. Sergi, Torrês Garcia'nın yardımıyla "Daire ve Kare Grubu dergisi" tarafından hazırlanmıştır. 1932 yılından 1936 yılına kadar "Soyutlama-Yaratma Grubu", yıllık bir albüm yayınlamış ve 400 uluslararası üye sağlanmıştır. 1946 yılında Paris'te "Yeni Gerçekler Sergisi" yapılmıştır²⁵⁷. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Van der Vossen, Oubourg, Werkman, Alkema en önemli Hollandalı soyut resim sanatçılarındandır. Almanya'da, Franz Mark, August Mack ve 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Winter, Otto Götz gibi sanatçılardan söz edilebilmektedir. İngiltere'de soyut sanatçıların başında Ben Nicholson gelmektedir. Ayrıca Londra'da Victor Pasmore'un etrafında çalışan bir grup soyut sanatçı vardır. Bu grupta ise Anthony Hill, Kenneth

²⁵⁵ Ragon, *a.g.e.*, s.27.

²⁵⁶ *a.g.e.*, s.28-29.

²⁵⁷ Güvemli, *a.g.e.*, s.184.

Martin, Sven Blomberg ve Paula Vêzeloy İngiltere adına sayılabilecek önemli soyutçulardandır. İtalya’da Corpora, Santomaso gibi önemli soyut sanatçılardan bahsedebiliriz. İsviçre’de 1936 yılında Max Bill²⁵⁸, ilk soyut manifestoyu yayınlayan kişi olarak tarihe geçmiştir²⁵⁹.

Soyut resim, Amerika sanat ortamı değişimi açısından çok önemlidir. 1959 yılında ölen mimar Wright’ın yapmış olduğu Guggenheim Modern Sanat Müzesi, soyut resim koleksiyonerliği oluşturulması açısından ilk müzelerdendir. 1951 yılında Ocak ayında New York’ta Modern Sanat Müzesi’nde açılan sergi, ilk resmi soyut hareketidir²⁶⁰. Andrew Ritchie, “Abstract Painting and Sculpture in America²⁶¹” adlı eseriyle bu okulun tarihçesini yazmıştır. Amerika’da Arshile Gorky ve Marc Tobey, soyut sanatın önemli ressamlarından²⁶². AICA²⁶³’nın kurulmasıyla birlikte soyut sanat yakından takip edilmiştir ve Güvemli ise soyut sanatı “Soyutlama”²⁶⁴ ve “Figürsüz”²⁶⁵ olarak iki bölümle açıklamaya çalışmıştır²⁶⁶.

1950 yılında Venturi’nin dediği gibi bugün soyut sanattan bahsediliyorsa Kübizm ve ondan türeyen sanat akımı olarak yorumlanan soyut, aslında iki karşıtlık Kübizm’de bir bütünlük içerisinde yer almıştır. Kübistler nesnenin gerçek anatomik incelemesini yaparlarken soyutçular ise nesneyi kullanmamayı tercih etmişlerdir²⁶⁷.

2.2. SOYUT, SOYUTLAMA VE NON-FİGÜRATİF

20. yüzyıl sanatında, 19 yüzyılın sanatına Subjektiv-Naturalizmine karşı olarak Objektif-İdealizmle karşılık verilir. Buna göre 20. yüzyıl sanatının genel olarak kategori edilecek olursa, idealist yanı ağır bastığı için soyutluk kavramı daha ön plana çıkmaktadır. Buna göre soyut felsefe istemi onu yalnızca bilgi-düşünce olmadığı için

²⁵⁸ Bakınız, kimi kaynaklarda ilk soyut sanat manifestosu Malevich denilmektedir.

²⁵⁹ *a.g.e.*, s.185.

²⁶⁰ Amerika için bunu diyebilmekteyiz.

²⁶¹ Amerika’da soyut resim ve heykel anlamına gelmektedir.

²⁶² Güvemli, *a.g.e.*, s.186.

²⁶³ AICA başlığında detaylı bilgi bulabilirsiniz.

²⁶⁴ Abstraction, dış gerçekle görülen figürü, onu tamamen soyut biçimler halinde sunan soyut sanat tarzıdır. Michel Seupher’in yapıtlarını, bu gruba örnek verilebilir. Detaylı bilgi için bakınız, Güvemli, *a.g.e.*, s.187

²⁶⁵ Abstrait-non-figüratif, figürsüz yani dış gerçekten herhangi bir nesneyi almadığı gibi onu hiçbir şekilde hatırlatmayan soyut sanat tarzıdır. Mondrian ve Kandinsky’nin eserleri bu gruba örnektir. *a.g.y.*, s.187.

²⁶⁶ *a.g.y.*, s.186.

²⁶⁷ Ragon, *a.g.e.*, s.25.

insanın yaratma ve felsefesi soyuta yönelten etkenlerin başındadır. Soyut sanat, nesnevarlık anlayışını ve obje yorumunu iyi bilmekten geçmektedir²⁶⁸. “*Soyutlama, soyutluk ve soyut*” gibi kelimelerin ne zaman ortaya çıktığı hakkında net bir genel görüş yoktur. Marcel Brion’a göre Soyutlama terimi, Romantizm akımı ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Buna göre soyut sözcüğü, belirsiz bir anlam taşımaktadır. Yani içeriksiz sanat (non-figüratif) veya bir şeyi temsil etmeyen anlamı taşımaktadır. Marcel Brion’a göre “soyut” ile “soyutlayıcı” birbiriyle karıştırılmaması gerekmektedir. Çünkü soyut sanat, soyutlayıcı sanat ve non-figüratif sözcükleri birbiriyle örtüşmeye yakın olsalar da aynı anlamı taşımamaktadır. Soyut sanattan söz ederken, salt-soyut sanat, kendine özgü doğa dışı (non-figüratif) kuralları olan, resim düzeninde nesne ile bağlantısı olmayan, olsa da stilize ve şematize terimleri kullanılmaktadır. Bu da sanatın salt özüne inme gayesini oluşturmaktadır. Soyutlayıcı sanat, doğa biçimlerinden hareketle nesneyi salt sanat objesi olarak görme ve biçim ilkesini temel biçim ilkelerini temel olarak görme eğilimindedirler²⁶⁹. İsmail Tunalı, soyut ve soyutlama sözcüklerini ise Marcel Brion’un ikilemelerini doğrular ama genel tanım olarak üç sözcüğün de bir tanımda tutulması gerektiğini savunmaktadır. İster soyut isterse soyutlayıcı sanat olsun, bu iki kavramın soyut kavramının içeriğinde bir bütün olarak alınıyorsa soyut sanat kavramının ilkesi yerine geldiği de söylemektedir. Picasso’nun “*Sanatta devrim, salt yeni bir dünya tasarımıdır*” sözüne bağlı olarak, eğer soyut sanat da bu devrim niteliği içinde yer alıyorsa ve dünya ile ilgili bir tasarım gayesi varsa salt sanatın özünü taşımaktadır. İster nesnelerin biçimsel düzeni olsun (kübist) isterse içeriksiz (non-figüratif) olsun, bizi soyuta götürüyorsa, nasıl bir yol aldığı hiç önemsenmemesi gereken salt soyut terimini karşılar. Bunun için soyut sanat kavramı, temel salt-sanat, öze giden sanat olarak genelleme yapılabilir. Soyut sanat elbette tek başına olduğu gibi geometri ile yakın bir çizgide olan Kübist, Stijl ve Suprematizm’de birlikte kullanılmıştır. 20. Yüzyıl soyut sanatının ilk evresini de geometrik-konstrüktif sanat birleşimi, soyut sanatı ve soyut mimari yapıyı şekillendirmiştir. Örneğin bir Malevich’in Mondrian’ın resimlerindeki dikey-yatay düzlemler, Bauhaus mimarisinde de bu düzlemi görmek mümkündür²⁷⁰.

²⁶⁸ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim (Modern Resimden Avangard Resme)*, 8. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011, s.117.

²⁶⁹ a.g.e., s.118.

²⁷⁰ a.g.e., s.119-120.

Kandinsky, “*resmin organize edilmiş renklerden meydana geldiğini*” söylemiş. Organize edilmiş renklerle, salt renk düzeni içerisinde biçimci bir düzenleme kastedilmiştir. Kandinsky, tabiatın bir biçim uygulamasına benzetmeksizin, renk ve biçimlerini kendi doğal yaşamından konu edinmiştir. Bu açıdan 1910 yılında suluboya çalışmasıyla soyut sanat renk, çizgi ve leke tasvirlerine tabiat-ötesi bir kimlik ile yaklaşmak ve kendi iç yaşamını dışa aktarmak amacıyla kalkmıştır²⁷¹. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra sanatta, sanatçının iç dünyasının yansıtıldığı, soyut bir sanat düşüncesi hâkimdir. 1900’li yıllardan 1940’lı yıllara kadarki dönemde ortaya çıkan toplulukların genelinde de soyut bir düşünce ve sanatçıların (izlenimci bir anlayışla), iç dünyasıyla eser üretmiştir²⁷². Bu yeni üslubun, çabukluk, hareket ve dinamizm üstüne kurulu soyut düşüncesi doğrultusunda, eylem ve lekeci bir fırça darbesiyle biçimleme kaygısı duymadan geleneksel sanat olaylarına karşı bir görüşle üretim yapmışlardır. Çağdaş sanatta geleneksel katı kuralı yok etme üstüne kurulu bir anlayış söz konusudur, soyut sanat da bu geleneğe karşı kendi iç dünyasının dinamizmini aktarmasından dolayı yok etmiştir²⁷³.

Soyutlama, “*her türlü tanınabilen ve açıklanabilen gerçeğin yokluğu karşısında resmi yalnız resim olarak*” gören bir anlayıştır. Şunu belirtmekte fayda vardır, tabiatın olan naturalizmin deformasyon süreci ne olursa olsun yine de biçimleme niteliğini kaybetmeyeceği içindir ki soyutlama yapan sanatçıların bu deformasyon sürecini yaşamadıklarını eserlerinde görmek mümkün olmamıştır²⁷⁴. Soyutlama, salt kompozisyon ve renk dönüşümlerinin dışında hiçbir noktayı açığa vurmeyen bir üretim düşüncesiyle var olmuştur²⁷⁵. 1910’lu yıllarda Fovizm ve Kübizm akımları da biçim ve renkle soyut bir düşüncede hareket etmiştir. Fakat ilk olarak kabul görülen soyutlama, Kandinsky’in fırça darbeleriyle yaratmış olduğu suluboya eseri olmuştur²⁷⁶. Soyut sanatın ilk düzenli olayları şunlardır:

- Seuphor ve Garcia’nın 1930 tarihinde Fransa’nın Paris kentinde düzenledikleri ilk “Uluslararası Sanat Sergisi”.

²⁷¹ Bülent Özer, “Plâstik Sanatlarda Soyutlama ve Soyut Ekspresiyonizm”, *Kültür Sanat Mimarlık*, 4. Baskı, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2004, s.110-111.

²⁷² a.g.e., s.117.

²⁷³ a.g.e., s.118.

²⁷⁴ a.g.e., s.120.

²⁷⁵ a.g.e., s.122.

²⁷⁶ a.g.e., s.123.

- 1932-1936 tarihleri arasında Abstraction-Cr ation Topluluğu'nun yayımladığı yıllık albüm.
- 1936 tarihinde kurulan ‘‘Amerikan Soyut Sanat Derneği’’.
- 1937 tarihinde Amerika'da açılan ‘‘Soyut Resim Müzesi’’ soyut sanatın artık işlev kazandığı ve tüm dünyayı etkisi altına alması açısından ilk defa tüm dünya sanat olaylarında bir bütünlük söz konusu olmuřtur²⁷⁷.

²⁷⁷ a.g.e., s.124.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
1950-70 SANAT ORTAMINDA DÖNÜŞÜMLER: GRUPLAR, SANAT ORTAMI
VE DURUM

3. 1950-1970 YILLARI ARASINDA TÜRKİYE'DE SANAT ORTAMI

3.1. SANAT DÖNÜŞÜMLERİ: DÖNEMİN SANATSAL ETKİLENİMİ
AÇISINDAN YORUMLAMAK

Batı tekniğiyle yorumlanan Türk resminde; 19. yy.'ın ortalarından başlayarak, önce realizm ile empresyonizm, ardından 1928-33 yılları arasında kübizm, konstrüktivizm, soyut sanat ve sürrealizmin etkin rol aldığı yıllar olarak özetlenebilmektedir. Batı resminden türeyen tekniklerle Türk geleneklerinin aynı eserde görüldüğü bu dönemin sanatında, öz geleneklerin (Türk minyatür geleneği) yansıtılmadığı ve özgün bir ortama dönüşme eğilimine yer verildiği resim üretimlerinde görülebilmektedir. Nurullah Berk'in, Türk resminin 1950'lerden sonra "*herbiri kendi sanat duygusuna bağlı olarak, ne kadar ressam varsa o kadar da teknik var*"²⁷⁸ yorumu doğrultusunda; Türk resminin milli geleneklerinde yatan öz sanatlarını, Batı'nın sanat teknikleriyle yorum katacak bir düzeyde içselleştirilmiş bir sanat ortamına sürüklediği düşünülebilir. Bu dönemin sanatçılarının uluslararası düzeye gelmesi ve Türk sanatının artık kopya edercesine aldığı tekniklerden sıyrıldığını da dile getirmiştir²⁷⁹.

1923-50 sanat ortamında Türkiye, sanatçı özgürlüğünün devrim ideolojisine eleştirel bir tavır almadıkları sürece kısıtlanmadığı özgür bir ortamdır. Bu dönem sanatçılarından olan Malik Aksel, "*Eserlerimde samimi olmaktan başka hiçbir endişem yok*"; Şeref Akdik "*Eserlerim kendi görüş ve duyuşumun mahsulüdür*"²⁸⁰; Turgut Zaim, "*Hepimizin ön plandaki gayesi, güzel eserler vermektir*"²⁸¹; Cemal Bingöl, "*Gayemiz, Türk resim sanatını beslemek, gücümüzün yettiği kadar zenginleştirmektir*"²⁸². Bu sanatçılardan anlaşılacağı üzere bu dönemin sanat ortamında, sanatçıların kendi istek ve anlayışlarını resim tuvaline döktüğü özgür bir ortamdır. Devlet desteğinden memnun olan ve devletin yapmış olduğu çalışmalardan hep iyi bir şekilde bahseden sanatçıların,

²⁷⁸ Nurullah Berk, "Türk Resminde Eski Türk Geleneği", *Yeditepe Dergisi*, Sayı 68, 1 Eylül 1954, s.1-3.

²⁷⁹ A.g.m., s.1-3.

²⁸⁰ Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 1. Basım, İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003, s.256.

²⁸¹ a.g.y., s.56.

²⁸² a.g.y., s.56.

1945 yılından sonra bu algısı değişmiştir. Bu tarihten sonra devletin giderek sanattan soyutlandığı görülmüş ve bazı sanatçılara da olumsuz tutumlar içinde sanat-sanatçıya desteğini kestiği bir döneme girilmiştir²⁸³.

1923-60'lı yılların sanat dönüşümünde, sanat malzemesinin dayanak noktası “Batı” olmuştur. Aynı zamanda batı yönlü çalışmasını da kendine özgü bir kısıtlama dönemi, ayrıca cazip bir şekilde sanatçıların aynı perspektif içinde yol almasını da tetiklemiştir. Kısıtlama ile batı dışı bir kültür ve tarihe sahip cumhuriyet tarihi, batılı görselliği öğrenmek için batıyı örnek alan kavramsal kopyanın izlerini taşıyan gariptenecek felsefeye sahip bir anlayış söz konusudur²⁸⁴. 1960-70 yılları arasında özgün sanatçılara rastlandığı cumhuriyet resim sanatı, batıdan alınan tekniklerin sınınamadan ve sorgulanmadan batı kaynaklı yürütüldüğü çalışmalar yoğunluktadır. Bu dönemin sanat modası, Paris'tir. Sanatçılarımız, Paris'e gitmeden saf sanatın yapılmayacağını, savunmuştur. Oysa geleneksel-yerel Türk sanatımız çok da genelleştirilmediği için salt-sanat istenilen tarza girilememiştir. Salt-Paris sanatını, öz- içeriği sorgulanmadan geçen sanat dönüşümleri görülmüştür²⁸⁵.

1933-51 yılları arası sanat, politik, siyasal ve ekonomik açıdan önemli olayların yaşandığı dönem olmuştur. Çok partili yaşamla özellikle CHP'nin muhalefete düşmesi, siyasal ilkelerini Avrupa'dan Amerika'ya çevirmiştir. Bu tabii ki sanat ve toplumu da ilgilendiren en önemli siyasal gelişme olmaktadır. Kişisel sanat bu dönemde artık göze çarpmaktadır. Sanatçının iç dünyasını resme dökmesi 1950'li yıllarda bilinçli bir hal alacaktır. İkinci Dünya Savaşı'na girmeyen Türkiye, sıkıntılı bir dönemden geçse de yaralarını toparlamasının pek de uzun sürmeyeceği görülecektir²⁸⁶.

1950-70 sanat ortamında ülkenin sosyal, siyasal, kültürel vb. sıkıntılarının olduğu ve köklü bazı değişikliklerin yaşandığı dönemdir. Köyden kente yoğun bir biçimde yaşanan göçler, kent kültürünün de bozulmasına sebep olmuştur²⁸⁷. Bu dönemin sanat anlayışının da ikilemin içinde sürüklendiği yıllar olmuştur. Ersin Yarardal, bu dönem ile ilgili olarak, 1950'lerin üslup açısından arayış içerisinde olduğu, iki ayrı yoldan anlatım gücünün kazandığını belirtmiştir. Bunlardan birincisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve

²⁸³ a.g.y., s.256.

²⁸⁴ Hasan Bülent Kahraman, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, 1. Basım, İstanbul: Akbank Sanat Yayınları, 2000, s.17.

²⁸⁵ a.g.e., s.26.

²⁸⁶ Gören, a.g.e., s.133.

²⁸⁷ a.g.e., s.159.

yetiştirdiği ğrencileriyle “*Türk görsel geleneklerine ve Anadolu coğrafyasına yönelen çalışmalar*”dan²⁸⁸ oluşan eğilimdir. Türkiye sanat ortamına “*soyut*” görüşlü ressamların oluşturmuş olduğu diğer eğilimdir.²⁸⁹

Türkiye’de modern anlamda 1950’li yıllar, modernliğe geçişin başlandığı yıllar olmuştur. Savaştan yorgun ayrılan dünya ülkeleri, savaşın yaratmış olduğu sosyo-psikolojik etkiyle bireyselleşen sanat ortamına girilmiřtir²⁹⁰. Bu dönemin etkisiyle sanat, akademi dışında gerçekleşmeye başlamıştır. 1950’li yıllar, 60’lı, 70’li ve 90’lı kuşakların temellerinin atıldığı dönem olmuştur. Tansuğ’a göre 1950’li yıllar ağdaş sanat ortamında hazırlık dönemi; 1960 ve 1970 deneyim; 1980 yıllar ise tartışma ve üretim yıllarının bilinçli adımları olarak yorumlamıştır. Bu dönemde batıyla ulusal-yerel zihniyetin sorgulandığı ve hkimiyetin belirlenmesinde temel atılmıştır. Bu sayede de kuşak kapışmasının veya eleştirel olarak çatışmaların sanat-siyaset bileşenlerden kaynaklı olarak Türkiye sanatında belirginleşeceği dnemlerdir²⁹¹. Tansuğ, 1950’den günümüze doğru sanatı 10 madde ile sınırlayarak anlatmaya çalışmıştır. Bu maddeler Ek-3’de ayrıntılı biçimde sunulmuştur. 1950’li yılların liberal politikası ile bireysel sanat ortamının oluşması, sanatçının kendi iç dünyasını, sanat için tema olarak seçmesine olanak sağlamıştır. Bu dönemlerde yaşanılan köyden kente yoğun glerle birlikte çarpık kentleşmenin yaşandığı, nüfusun dengesinin bozulduğu ve gecekondulaşmanın ilk sorunlarının yaşandığı ortamda, sanatçıların bu konuya yneltmelerini sağlamıştır. Modern sanatın getirisi olan sanayinin sanat üstünde hâkim olması, Batı’da olan sanat olaylarını takip etme kolaylığı sağlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatın popülerliğinin Avrupa’dan Amerika’ya geçmesiyle beraber, Türkiye’nin hem siyasi hem de sanatsal faaliyetlerde yeni üslupları denediği ve 1950’lerden sonra yerel-ulusal bir dönüşümle sanatı ele almıřtır²⁹².

1950 yılında Demokrat Parti görüşü olan Liberalizm, sanatçılara daha zgr bir ortam hazırladığı gibi grup kurma dşncesinin azıldığı bireyselleşen bir sanat ortamı da yaratmıştır. Bu dönemin sanat çevrelerince tartışılan konuların başında soyut sanat gelmektedir. Nuri İyem’in ğrencilerinin kurmuş olduğu Tavanarası Ressamları Grubu,

²⁸⁸ Ersin Yarardal, “Türk Ressamları”, *Yeni Boyut Dergisi*, Sayı 25, 1984, s.13.

²⁸⁹ *a.g.yer.*, s.13.

²⁹⁰ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995, s.7.

²⁹¹ *a.g.e.*, s.9-10.

²⁹² *a.g.e.*, s.11-12.

akademinin kübist etkili sanatına karşı çıkararak soyuta yönelmişlerdir. 1951-52 yıllarında ilk soyut sergileri açılmış ve mücerret-non-figüratif tartışmalarında yine bu sergiler etkili olmuştur. d Grubu'nun artık gelenekçi ve kopyacı olduğunu dile getiren Tavanarası Ressamları, akademinin soyuta yönelmesi gerektiğini de savunmuşlardır²⁹³.

1950'lerdeki siyasi gelişmeler, toplumsal yaşam ve kültürel ortamı etkilemiştir. Devletçiliğin yerine özel sektörün gelişmesi bu yıllarda ağırlık kazanmıştır. 1945 yılından sonra liberalleşme politikası çağı yakalamayı ekonomik bir sorun olarak yorumlandığından kültürel gelişmeleri göz ardı ederek devlet-sanat ilkesini zedelemiştir. Demokrat Parti'nin, kendinden önceki hükümetleri eleştirirken bir açıdan da kültürden ve sanattan elini çekmek için bahane aradığı gerçeği söz konusudur²⁹⁴. 1950-60'lı yıllarda devlet ve sanatçılar arasında yaşanan kopuşla Avrupa ve Amerika'daki sanat oluşumlarıyla örtüşen yapıtların üretildiği bir döneme girilmiştir²⁹⁵.

Türkiye'de 1960'larda sanatın yönünü belirleyen ön koşul, 1950'lerin İkinci Dünya Savaşı'nın etmenleri olmuştur. Bu dönemde Demokrat Parti'nin sanat ve kültür programlarını yönlendirmemesi ve sadece Devlet Resim ve Heykel Sergileri düzenlenmesinde aktif rol alması da ayrıca üzerinde durulması gereken bir konudur. Türkiye'de özel banka ve kurum galerilerinin sayısında artış olmuştur. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin kübizmi ve akademik çalışmalarının dışında kalan soyut sanatçılar ve köylü sorunları üzerinde duran sanatçılar olmak üzere üç bölümlü bir gruplaşmanın 1950-60 döneminin sanat ortamında yaşandığı görülür. Bu dönemin bir diğer önemli sanat etkinliği ise "ülke sanatını yurt dışında tanıtmak için gezici sergiler" düzenlenmesidir. Söz konusu gezici sergiler Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi ismiyle 1963-64 yılında Paris, Brüksel, Berlin ve Viyana gibi Avrupa kentlerinde sergilenmiştir²⁹⁶. Türk sanatının Avrupa'da tanıtılması adına yapılan bu sergiler, sanatın çeşitliliği açısından önemlidir. Dışişleri Bakanlığı ve Milli Eğitim Bakanlığı'nın ortak girişimleriyle yapılan bu sergilere dış basında da ilgi uyanmıştır. Bu sergiler ilk olarak 20 Eylül 1963 yılında Brüksel Güzel Sanatlar Sarayı'nda gerçekleştirilmiştir. Gürdaş'ın

²⁹³ Nihal Elvan, *Türk Plastik Sanatlarında Otodidakt ve Naif Sanat, Çocuk Yaratıcılığı (1950-1960)* (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001, s.47.

²⁹⁴ Yıldız Öztürk Ötkünç, *1980'li Yıllarda (1980-1990) Türkiye Saat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansımaları* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s. 43.

²⁹⁵ a.g.t., s. 45.

²⁹⁶ Bora Gürdaş, *1960-70 Yılları Arasında Türkiye'de Kültür ve Sanat Ortamı* (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s.14.

tezinde, yabancı basın tarafından imzaların Türk; resimlerin Avrupalı oluşu ve “resimlerde şark havasının sezilmediği” gerekçesiyle eleştirilmiştir. 14 Ocak 1964 yılında Paris’te yapılan sergide yine aynı eleştirilere maruz kalındığı ve “Paris Ekolü’nün etkisinden kurtulamadığını” vurgulayan yazılarla eleştirilmişlerdir. 17 Mart 1964 yılında Berlin’de de yine aynı eleştirilerin yapıldığı bilinmektedir. 18 Mart 1964 tarihli Telgraf Gazetesi “Peçe Kaldırıldı” başlığı altında şu yazıya yer vermiştir:

“Bu dikkate değer sergiyi gezen ziyaretçi modern Türk’lerde hep o sihirli formüle rastlıyor: Paris. Sanatın başkenti genç Türk sanatçıları muhteva ve teknik yönlerinden büyük ölçüde etkilemiş”²⁹⁷.

İstiklal Caddesi 1950-75 yılları arasında çok yoğun sanat merkezi olmuştur. Sanatçıların, buralardaki kahvelerde, pastanelerde, meyhanelerde ve gece kulüplerinde buluşup sanat yaşamlarını sürdürdükleri bilinmektedir. Örneğin Lâambo’nun Pastanesi Orhan Veli Kanık ve Sait Faik Abasıyanık ile ünlenmiştir. Baylan Pastahanesi ve Lefter’in Meyhanesinin de bu dönemde sanatçıların uğrak yerleri olduğu bilinmektedir. İstiklal caddesi, sanat yaşantısının yoğun olduğu ve sanat dallarının her kurum-kuruluşunun mekânlarını olduğu bir düzlem olarak bilinmektedir. Baylan Pastanesi ise Sezer Tansuğ tarafından çokça konuşulan ve dönemin en moda olan yerlerindedir. Bu pastahane, çok güzide insanlar ve aynı zamanda da yerel ile beslenen bir Cumhuriyet halkını²⁹⁸ dönemin sanatçılarının uğrak yerlerinden biri olan Asmalımescit’te birçok atölye yer almaktadır. Gürdal Duyar, Orhan Peker, Cihat Burak gibi sanatçıların bu semtteki bir atölyede sürekli buluşup resim üzerine sohbet ettikleri bilinmektedir. Aslında sanatçılar artık belirli gruplara dâhil olmasa da kendi fikirleri doğrultusunda hareket eden sanatçılarla bağlarını kurup bu şekilde üretim yapmışlardır²⁹⁹. 1960-63 yılları arasında özellikle İstanbul’da öğrenci festivallerinin düzenlendiği döneme girilmiştir. Bu festivaller uluslararası boyutta, yabancı ülkelerden gelen öğrencilerin katılımıyla kültür alışverişinin yaşandığı ortamlardır. Resim sergileri, tiyatro ve müzik konulu olan bu festivalleri yakından takip eden genç ressam Muhsin Kut, resim konusunda plaket üretmiştir. Yaptığı çalışma neticesinde yine bu plaketi kazanmıştır.

²⁹⁷ a.g.t., s.40-41.

²⁹⁸ Tansuğ, a.g.e., s.89-90.

²⁹⁹ a.g.e., s.24.

1970 yılında yapılacak İstanbul Festivalleri'ne ön hazırlık olması açısından da önemli olmuştur³⁰⁰.

1950 yılında DP'nin iktidarı devralınmasıyla, çok partili yaşama geçiş süreci başlamıştır. Bu dönemin belirgin gelişmeleri ise teknolojiye ilginin artması ve ağılık sisteminden kapitalizme uzanan yolların açılmasıdır. Bu ortamda yaşanan özgürlük-kapitalizm ikilemi, 1960'lı yıllarda soyut resme de zemin hazırlamış ve bu dönemden sonra gruplaşmanın yerini "bireysel sanat" terimi sanat ortamında yerini almıştır³⁰¹. Sezer Tansuğ, bireysellik kavramı hakkında şunları yazmaktadır:

“Bireysellik kavramı 1950'li yıllardan itibaren ülkemizde de çok vurgulanmıştır. 1950-60 yılları arasında kültür hayatı, çeşitli düşünce akımlarının sağlı sollu irdelenmeye çalışıldığı kaotik bir sürecin izlerini taşır. Düşünce hayatının kaotik görünümüyle dönemin sosyo-ekonomik tablosundaki kargaşa arasında bağlantı noktaları aramak da beyhude değildir... 27 Mayıs 1960 devrimi ve 1961 Anayasasının öngördüğü bazı demokratik hedeflerin amaç ve anlamları zorlanarak bu türden çabalar içine girildiği gözlenir. Siyasi tartışma ve dava konusu olan bazı plastik sanat olayları 1960 sonrasında ortaya çıkmış ama bu yolda sanatsal bir varlık da ortaya konulamamıştır”³⁰².

1950'lerin siyasi-ekonomik dönüşümlerin etkisiyle köyden kente göç başlamış, kent hayatına başlayan bu dönüşümler sanata yön veren yıllar olmuştur. Aynı zamanda gecekondulaşma sürecinin hem sosyal yaşam konusunda hem de sanatsal faaliyetlerdeki dönüşümler yine bu dönemde görülecektir. Köy-kent çelişkisinin ilk sanatsal meyvelerini, Nedim Günsur ve Neşet Günal vermiştir. Her iki sanatçının ortak amaçları “Anadolu insanının yaşam gerçekleri” olarak resimlerinde görülmüştür. Türkiye’de 1961 Anayasası’yla birlikte özgür düşüncelerin ve demokrasi adına hamlelerin atıldığı yıllara girilmiştir. Tarım toplumu olan cumhuriyet, kırsal kesimde yaşayan insanların, bu dönemde şehirlere akın etmesiyle büyük göç dalgalarının yaşandığı bir dönem olsa

³⁰⁰ a.g.e., s.91-92.

³⁰¹ Özkan Eroğlu, *Türkiye’de Resim Sanatı (Tarih, Yorum, Eleştiri)*, 1. Baskı, İstanbul: Tekhne Yayınları, 2015, s.113.

³⁰² Tansuğ, a.g.e., s.34.

da bu dönemin sanatsal faaliyetleri açısından önemlidir. 1961-68 yılları arasında yaşanan sosyal yaşam, devlet ve sanat hareketleri arasındaki olumlu ortam, 1968 yılında Avrupa ve Amerika’da yaşanacak olaylarla sonlanacaktır. Sanatçılar, tuvallerinde bu kargaşanın resmini en iyi derecede betimleyerek göstermişlerdir. İstanbul’da 1968 yılında Harbiye’de Yapı Endüstri Merkezi Galerisi’nde 25.06.1968-10.07.1968 tarihleri arasında düzenlenen “Resim Sanatı ve Toplum” adlı sergide, 68 kuşağının düşüncelerinin yansıtıldığı ve toplumsal gerçekliklerin resimlerine aktarıldığı eserler yer almıştır. Sergiye Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsur, Nuri İyem ve Gürol Sözen katılmıştır. Yine bu serginin devamı niteliğinde olacak başka bir sergi de 1976 yılında “Beş Gerçekçi Türk Ressamı” adıyla açılan siyasal-sosyal içerikli sergidir. 1960’lı yıllar, kentleşme ve modernleşmenin köy-kent ikilemindeki gerçeklerin biçim ve içerik yoluyla sorgulanmaya başlandığı ve resme yansıtıldığı yıllar olmuştur. Bu dönemin sanatçıları halkın sorunlarını dile getirmekten çekinmemiştir. Topluma eleştirel bir tarzla bakıp gerçekçi sorunlar üstünde durarak resimlerini yapmışlardır. Bu nedenle 1960-70 yıllar toplumsal gerçekçiliğin amacına ulaştığı yıllar olarak ele alınmaktadır. 1968 yılında gerçekleştirilen Resim Sanatı ve Toplum Sergisi’nde, toplumsal gerçekçi resimlerde kaldığı yerden devam eden tek sanatçı kuşkusuz Nuri İyem’dir. Anadolu’nun yüz hatlarını çizen ressamın, yüzlerin kime ait olduğu belli olmaması nedeniyle 1960’lardan sonraki tablolarını genel bir kategoride ele almak gerekir. “*Anadolu’nun insan yüzleri*” olarak gruplaştıracığımız İyem tabloları, Türk halkının yaşadığı sosyo-politik ve ekonomik-statü ikilemlerindeki çelişkilerle anlatılmak istenilenler yüz ifadeleri ile verilir³⁰³. Sanayinin getirmiş olduğu sorunlara, grev ile bütünleşen insanlara başarılı bir şekilde tablolarında yer veren Nuri İyem, davul-zurna terimlerini resimlere yansıtması konusunda da neredeyse bir ilke yol açmıştır. Zuhhal, bu konuyu şu şekilde açıklamıştır:

“Bu dönemde “Grev” resimlerini üreten İyem, “Davul-Zurna” resmi ile sanayileşen Türkiye’nin çarklarını, davulun biçimsel görünümü ile

³⁰³ Arda Zuhhal, *Sanat Eğitimsi ve Ressam Aydın Ayan’ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım* (Doktora Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.41-46.

özdeşleştirir. Grev sırasında çalınan davul ve zurna burada Anadolu insanının yakarıışı olarak kullanılmıştır”³⁰⁴.

3.1.1. Toplumsal Yaşam ve Kültürel Ortam

2. Dünya Savaşı'nın 1945'li yıllarda sona ermesiyle siyasal-ekonomik ve toplumsal-kültürel açılarından değişiminin de başlanması adına yeni bir sürece girmiştir. ABD-SSCB iki kutuplu bir dünyanın ilk adımlarının atıldığı dönemdir. ABD'nin desteğiyle kurulan Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET), Avrupa'da yatırımların artışında önemli bir rol üstlenmiştir. Savaştan sonra Bretton Woods konferansları ile kurulan Dünya Bankası ve IMF, Uluslararası dünya düzeninin ekonomik açıdan da kurumsallaşmasının önünü açmıştır. 1945-60 döneminde Türkiye, Batı Bloğu içinde yer alarak iki kutuplu dünya düzeninde Amerika'nın müttefiği olarak yer almıştır. Çok partili döneme (1950) geçilmesiyle NATO'ya da dâhil olmuştur. Bu açıdan 1946-60 yılları arasında toplumun bilinçlenmeye başladığı, işçi sınıfının ortaya çıktığı, modern Türkiye'nin bilimle daha çok ilgilenmeye başladığı dönem olmuştur. Cumhuriyet'in kuruluş aşamasının bilinçli adımları sayesinde, ilk meyveler bu dönemde alınmıştır³⁰⁵.

7 Ocak 1946 yılında Demokrat Parti'nin kurulmasıyla “*çok partili yaşam süreci*” başlamıştır. İşçi ve köylü kitlesine karşı yumuşak yaptırımlar uygulanmış ve sorunlar üzerinde daha kapsayıcı hamleler yapılmıştır. 1950'li yıllar Türk kültürü açısından olduğu kadar ekonomik-toplumsal yaşam müdahaleleri bakımından da dönüm noktası olmuştur. Türk kültürüne yönelik ilk ciddi yaklaşımlar bu dönemde başlamıştır. Bu dönemin sosyal yapısı, siyasal dönüşüme bağlı olarak sanatı da etkilemiştir. İşçi ve köylü tabakasının bu dönemde önemsenmesiyle sanatın da konusunda yerel dil önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönemin en belirgin konusu “anadolu insanı” olmuştur. Sosyal yaşantının özgürleşmesiyle birlikte, “bireysellik” kavramının sanata yansması, ortak çalışma gruplarında da yaşanmıştır. Bu dönemde kişisel sergiler artmıştır. 1965-70'li yıllarda Türkiye ekonomisine bağlı olarak güçlü hamlelerin yapıldığı ve Türk kültürünün araştırılması gerektiğini savunan bir düşünce yapısı ortaya atılmıştır. 1970'lerden başlanarak işçisi ve işvereni ile çelişkilerin keskinleştiği ve siyasal

³⁰⁴ a.g.t., s.47.

³⁰⁵ Neslihan Kıyar, *Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değişim İle İltisi* (Yüksek Lisans Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.86-87.

çatışmaların başladığı bir döneme girilmiştir³⁰⁶. Bu dönem, sanat galerilerinin ortaya çıktığı ve İstanbul, Ankara, İzmir gibi kentlerde sanatın korunması adına büyük adımlar atıldığı bir dönem olmuştur. 1980'lerin sonlarına kadar "galerileşme" devam etmiştir. Bu dönemin en belirgin modası ise özel sanat atölyeleri kurulmasıdır. 1980'lerde sanatın yönlendirmesini, resim alıcıları, galericiler ve koleksiyonerler sağlayacaktır. 1990'lara doğru "sanat pazarları'nın" kurulmasıyla entelektüel sınıfın ve sanatseverlerin rolleri daha da popüler hale gelmiştir. 1987 yılında "Uluslararası İstanbul Festivali" düzenlenmiştir. Bu sayede 1991 yılından itibaren de sanat pazarı düzenlenmesi adına "İstanbul Sanat Fuarları" düzenlenmiştir. Bu dönemlerde Çağdaş bir sanat müzenin olmamasından kaynaklı olarak sanatçıların giderek önemseyeceği bu tek çağdaş sanat fuarları, büyük bir ilgiyle karşılanmıştır³⁰⁷. Türk toplumunun sosyo-kültürüne bağlı olarak gelişen sanat, çağın dinamiklerine bağlı olarak gerek kültür gerekse siyasetin belirlediği yollara uygun olarak gelişmiştir³⁰⁸.

Çok partili sistemin köklerinin atıldığı dönem olan 1950'ler, tek partili dönemin yaşantısı, refah düzeyi ve ortamına tepki olan konulara yönelmiştir³⁰⁹. Bu dönemde sanayileşme ve kentleşmenin hız kazandığı, aynı zamanda düzensiz kentleşmenin de başladığı bir dönem olarak kabul edilmektedir³¹⁰. Ekonomik açıdan hamlelerin yapıldığı bu dönemde kentleşme, yoğun göçlerle birden bire plansız gelişmiştir³¹¹. Devlet, işçi göçünü istihdam edebilmek için 13 Haziran 1961 yılında Batı Almanya ile imzalayarak ilk işçi kafilesini göndermiştir³¹².

İstanbul ilinin Beyoğlu ilçesi, azınlıkların Avrupa ölçülerinde bir yaşam tarzına sahiptir. Sergiler ve diğer sanat etkinliğinin birlikte yapıldığı bir yerdir. Avrupa'daki popüler moda konularında aynı paralellikle hareket ettiği; cafeleri, sergileri, meyhaneleri, sinemaları ve sosyal yaşam tarzlarının batı ile bütünleştiği bir semttir. Avrupa'nın küçük bir şehri gibi sosyal ve kültürel rol alan bu semt, 1970'lere kadar çok derin bir Avrupa felsefesiyle yol almıştır³¹³. 1950'li yıllarda Rumların işletmiş olduğu

³⁰⁶ Ersoy, *a.g.e.*, s.30.

³⁰⁷ *a.g.e.*, s.31.

³⁰⁸ *a.g.e.*, s.32.

³⁰⁹ Tansuğ, *a.g.e.*, s.12.

³¹⁰ Eroğlu, *a.g.e.*, s.114.

³¹¹ Tansuğ, *a.g.e.*, s.13.

³¹² Gürdaş, *a.g.t.*, s.11.

³¹³ Tansuğ, *a.g.e.*, s.20.

ve sanatçıların, yazarların uğrak yeri haline gelen “Baylan Pastahanesi”, ünlü şairlerden Attilâ İlhan, Orhan Veli’nin temsil ettiği Garip hareketine eleştirilerin yapıldığı yerdir³¹⁴.

1961 Anayasası’nın getirmiş olduğu siyasal-ekonomik rahatlık, toplumsal yaşamı iyi yönde etkilemiştir. 1950 yılında yaşanan göçler (köyden kente) sonunda 1960 yılı, toplumsal düzenin şehirlileşme esasıyla bozulduğu, gecekondulaşma ve zengin/yoksul ayrımının yaşandığı yıllar olmuştur. Şehirdeki ekonomik rahatlık düşüncesiyle şehirlere gelen köylüler ile birlikte gecekondu olgusunun da ortaya çıktığı yıllar olmuştur³¹⁵. 1950-60 arasında oluşan siyasal çekişmeler, göç ve toplumsal yapı İstanbul kentinin bozulmasına sebep olmuştur. Bu nedenle İstanbul, çalışmalar yapılan ilk şehir olmuştur³¹⁶.

Milli Eğitim Bakanlığı, 1960-65 yılları arasında kültürel kalkınma konusunda planlı çalışmalar yapmıştır. Bu süreç içerisinde Kültür Bakanlığı kurulmuştur. Cevat Memduh Altar (Güzel Sanatlar Genel Müdürü), kültür kurumlarının örgütlenmesi ve planlı bir şekilde hizmet vermesi için rapor hazırlayarak Başbakanlığa sunmuştur. Bu rapor istenilen sonucu vermemiştir. 1961 yılında “Güzel Sanatlar Komitesi” adıyla bir başkan ve 12 üyeden oluşan yeni ve kapsamlı ikinci rapor kabul edilmiştir³¹⁷.

3.1.2. Siyasi ve Ekonomik Durum

1900’lu yılların ilk yarısı, dünyada imparatorluk düzeninin yıkılmaya başladığı, siyaset ve ekonominin hız kazandığı bir dönem olarak bilinmektedir. İkinci Dünya Savaşı’nın galipleri olan ABD ve SSCB’nin küresel güce ulaşması, iki kutuplu bir dünya hâkimiyetine neden olmuştur. Her ne kadar Türkiye Cumhuriyeti savaşa girmemiş olsa da savaşın getirmiş olduğu ekonomik bunalımlar yine de ülkeyi etkilemiştir. Türk-Amerikan diplomasisi, 1945 yılında San Fransisko Konferansı ile yeni bir döneme girildiğinin sinyalini vermiştir. Bu yakınlığı, 1947’de Truman Doktrini ve Marshall Planı izlemiştir³¹⁸.

³¹⁴ *a.g.e.*, s.20-21.

³¹⁵ Gürdaş, *a.g.t.*, s.10.

³¹⁶ Tansuğ, *a.g.e.*, s.38.

³¹⁷ *a.g.t.*, s.15.

³¹⁸ Elvan, *a.g.t.*, s.42.

1950-60'lı yıllarda Türkiye'de siyasal yaşamın dönüşümünü, 14 Mayıs 1950 tarihine yapılan seçimde Demokrat Parti'nin tek parti olarak iktidara gelmesi sağlamıştır. Demokrat Parti ile milletvekili seçilen toplumun farklı kesimlerinden kişiler, ülke yönetiminde söz sahibi olmuş, CHP'nin yirmi yedi yıllık iktidarı döneminde bürokrasi ve askeri formasyona sahip vekiller ön planda iken Demokrat Parti ile halkın içinden gelen genç insanlar mecliste yerlerini almıştır³¹⁹. Demokrat Parti, iktidara geldiği 1950 yılında, ekonomik gelişme planında liberal serbest pazar politikasını savunmuştur. Bu söylemle yöneldiği ilk konu, tarım olmuştur. Burada amaç, Amerika'dan getirdiği uzmanların raporlarına göre çiftçinin iktisat uygulamaları ile çıkarlarını korumaktır. 1950'li yıllarda şehirleşme oranının artması neticesinde gecekondulaşma sorunu kendini göstermeye başlamıştır. Her ne kadar tarımsal kalkınma modeli uygulansa da olumlu durumdan faydalananlar büyük toprak sahipleri olmuştur. Köylü kesiminin bundan pek yararlanmadığı ve yerleşme arzusuyla geldiği şehirlerde de gecekondulaşma ve çarpık kentleşme sorununun başladığı yıllar olmuştur.

Demokrat Parti'nin uyguladığı liberal tarzı ekonomik politika, memurların ve köylülerin yaşam düzeylerinde gerilemeye yol açarken ticaretle uğraşan kesime kazanç sağlama imkanı vermiştir. Bu dönemde yaşanan toplumsal ve kültürel çalkantılı olaylar, 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi ile sonuçlanmıştır. 1968 kuşağı, öğrenci olaylarının yoğun olarak yaşandığı Uluslararası yapıdaki Türkiye'de, toplumsal baskılara verilen ilk şiddetli tepkinin simgesi olmuştur. Güney Amerika'dan Avrupa'ya, Doğu Avrupa'dan Türkiye'ye dünyanın dört bir yanında kuşatan alevlerin en ateşlisi olarak nitelendirilmekteydi. Amerika'nın sömürgeci zihniyetinin sert biçimde eleştirildiği bu kuşağın oluşması, hem sanatta hem de toplumsal yaşamda hissedilen sonuçlar doğurmuştur. Öğrencilerin oluşturduğu Fikir Kulüpleri Federasyonu (FKF), Amerika'nın zencilere yapmış olduğu ırksal soykırımı protesto etmek için "Hiroşima" adlı resim sergisi düzenlemiştir. Bu sergide atılan bombanın izlerini ve bütün bu katliamların emperyalizmin ürünü olduğunu vurgular nitelikte resimler yapılmıştır. Bu dönemde Ernesto Che Guevera'nın yakalanarak öldürülmesi tüm dünyada sert bir yankı uyandırmış ve tabiki yine Amerikan emperyalizminin eleştirilmesinin önünü açmıştır³²⁰.

³¹⁹ Erkan Özgür, *Cumhuriyetten Günümüze Türkiye'nin Muhalif Sanatçıları*, 1. Baskı, İstanbul: Efege Yayınları, 2013, s.104-105.

³²⁰ Ayşe Uzun, *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması* (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014, s.10-11.

3.2. SERGİLER

1916-45 yılları Türk sanat ortamında, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin öncülüğünde gerçekleştirilen Galatasaray Sergileri, sanat tarihimiz açısından gerçekleştirilen ilk sürekli sergilerdir. Yine sürekliliği olmasa da Beyoğlu ve Tepebaşı'nda da yabancı ressamlarca gerçekleştirilen sergiler yapılmıştır. Yabancı ressamların yapmış olduğu sergiler, Türk-Batı sanatı açısından önemli rol üstlenmiştir. Şeker Ahmet Paşa'nın öncülüğünde yapılan sergileri de unutmamak gerekir. Osmanlı-Cumhuriyet sanat ortamının oluşmasına vesile olan Şeker Ahmet'in bu sergileri, sürekliliği olmasa da dengeleme açısından önemli sergilerdir. Galatasaray Sergilerinde, sergiyi gezen sanatseverlerden "Duhuliye" adı altında alınan ücretler sanatçılar için önemli bir gelir kaynağı olmuştur. Bu dönemde önemli bir grup olan "1914 Kuşağı-Asker Ressamlar" eserlerini sergilettirme imkânı bulmuştur. Yine bu sergiler genç sanatçılar için de önemli bir kurum haline gelmiştir. Galatasaray sergileri, kültür-sanat açısından İstanbul sergilerine ev sahipliği yapmıştır. Genel olarak Yaz mevsiminin Ağustos ayında gerçekleştirilen bu sergiler, Devlet tarafından da desteklenmiştir³²¹. Devletin sanatçıları teşvik etmek ve destek olmak amacıyla düzenlediği bu sergiler; eserlerin satın alındığı, sergiler düzenlenmesi için ekonomik yaptırımların uygulandığı ve sanatın sekteye uğramaması için de sanatçılara ödenek verildiği bir dönemdir. 1921 yılında "Türk Ressamlar Cemiyeti", 1926'da "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" ve 1929'da "Güzel Sanatlar Birliği" ismini alan "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti"nin öncülüğünde düzenlenen Galatasaray Sergileri, 1923 yılından sonra Ankara'da (önce Etnografya Müzesi daha sonra da Türk Ocağı binalarında sergi yapılmıştır.) yapılacak olan "Ankara Sergileri" bunun önüne (Galatasaray Sergileri) geçmiştir. Galatasaray Sergileri yerini Ankara Sergilerine bırakıp kapanmıştır. Güzel Sanatlar Birliği'nin açtığı bu sergiler, sanat tarihimiz açısından büyük bir başarı öyküsü olmuştur. Burhan Toprak, Galatasaray Sergilerinin, devlet tarafından açılmamış olması ve 25 yıl boyunca Türk sanatçılarınca binlerce sergiye ev sahipliği yapması, başarıdır demiştir³²².

1950'lere kadar Türk sanatçıların, Taksim'deki Fransız Konsolosluğunda sergi düzenledikleri görülür. Maya Galerisi açılmadan önce özellikle Tavanarası Ressamları,

³²¹ Öndin, *a.g.e.*, s.222.

³²² Öndin, *a.g.e.*, s.223.

eserlerini bu mekânda sergilemişlerdir³²³. Maya Galerisi'nin maddi nedenlerle kapanıp, yabancı kişilerce işletilen bir mekân haline gelmesi Türk resim sanatı için ilginç sayılabilecek bir olaydır. 1956 yılında Türk-Alman Kültür Derneği ile başlayan sergiler, 1959 yılında verimli olmaya başlamıştır. 1960-70 yılları arasında İstanbul'daki en önemli sergi salonu, Beyoğlu'da bulunan Alyon Sokak, daha sonrasında ise Tünel'deki Müeyyet Han'da bulunan mekânlar döneme damga vurmuştur. 1959 yılından sonra düzenli sergi düzenlemeye mahal olmuş Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi'nde; Nuri İyem, Adnan Çoker, Aliye Berger, Ömer Uluç, Sarkis, Adnan Varınca, Mustafa Esirkuş, Tülây Tura Kuzgun ve Ferruh Başağa sergi açan önemli sanatçılarındandır. 1959 yılında Beyoğlu Alyon Sokak'taki küçük galeri salonunda gerçekleşen üç önemli sergi; Yüksel Arslan, Orhan Peker ve Adnan Çoker'e aittir³²⁴.

“Yarışmalı sergilere özel sermayenin”³²⁵ desteklediği özel kurumların başında gelen DYO Resim Yarışması'dır. Türkiye sanat ortamında 1960'lı yıllardan günümüze kadar gelen bu yarışmalar silsilesi, 1980'lere doğru Yaşar Holding tarafından desteklenen önemli yarışmalardır. 1967 yılında düzenlenen DYO Resim Yarışması, koleksiyonerliğe teşvik ettiği gibi sanatçıların da kendini kanıtlamaya başladığı bir yarışmadır. Sergilerin, öncüsü olan Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ni anımsattığı vurgusunu yapan Sülün, kurulduğu dönem itibariyle yılda bir yapılacağı planlanırken, 1993 yılında ise iki yılda bir yapılmasına karar verildiğine değinmektedir. Bu yarışmanın benzerleri 1984-98 yıllarında Esbank Sanat Yarışmaları, 1981-91 yıllarında TPAO Resim Yarışması, 1987-2003 yıllarında Tekel Resim Yarışması, Sedat Simavi Görsel Sanatlar Yarışması, Türkiye sanat ortamı açısından önemli özel kurumların desteklediği, sanatın ilkesel bir boyut içerisinde hız kazanması ve sanatçıların teşvik edilmesi açısından önemlidir³²⁶.

3.2.1. İnkılâp Sergileri

Ekim 1933'dan 1936 yılına kadar varlığını sürdüren İnkılâp Sergileri, konularını “Kurtuluş Savaşı ve Devrimleri”nden almıştır. 1933'te Milli Eğitim Bakanı olan Reşit

³²³ Tansuğ, *a.g.e.*, s.41.

³²⁴ *a.g.e.*, s.42.

³²⁵ Özel kurumların ve koleksiyonerlik faaliyetleri ile ilgili detaylı bilgi için bakınız, Ebru Nalan Sülün, *Türkiye'de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2010)* (Doktora Tezi), Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

³²⁶ Sülün, *a.g.t.*, s.91.

Galip'in girişimiyle yapılan sergiler, tüm sanatçılar için sergi tanıtımı olduğu ve belli bir grup adına açılmamış olması çok önemli bir kuraldır. Yalnızca konu bakımından sınırlama getirilmesiyle ilginç bir yaklaşımdır. Dönem içindeki her eserin sergilenmesi ile tepki çeken sergi, 4. İnkılâp Sergisi'nde seçici bir kurul oluşturarak ve uygun bir nizamname ile yeni bir yapılanmaya gitmiştir. 1937 yılından itibaren "Birleşik Resim Sergisi" olarak isim değiştirilmiş ve 1939 yılında ise "Devlet Resim ve Heykel Sergileri" adını alarak tarihe geçmiştir. 4 sene boyunca çok eleştirildiği ve sınırlandırılan konunun yetersiz olduğu söylene de milli bilincin oluşması ve sanatçıların burada kendini göstermesi açısından çok önemli bir olaydır³²⁷.

3.2.2. Devlet Resim ve Heykel Sergileri

İnkılâp Sergilerinin devamı niteliğinde olan bu sergiler, 1936 yılından günümüze kadar aktif bir şekilde sanat yaşamını sürdürmüştür. Maarif Vekilliği'nin hazırlamış olduğu kurallar çerçevesinde eserler üretilmiş, sergiler düzenlenmiştir. Bu sergide ilginç olan ise, 7. maddesinde yer alan, Türk sanatçılardan başka bir uyruklu sanatçıların sergide yer almaması kuralıdır³²⁸. 8. maddesinde, daha önce kopya edilmiş veya sergilenmiş eserlerin kabul edilemeyeceği gibi bir kuralın yer alması yine özgün bir kimlik oluşturulması açısından çok önemli bir maddedir. 10. madde'de bir gruba üye olan sanatçı ise grubun seçici kurul oluşturulup onayı alındıktan sonra sergileme iznine yer verilecektir. 12. Madde'de ise sergiye gönderilecek eserin imzalı olması zorunluluğudur. 23. Maddesinde ise ilk üç arasına girecek olan esere, bütçe imkânı sağlanacaktır. Bütçe yeterli ise jüri heyetinin seçmiş olduğu eserler, Maarif Vekilliği tarafından satın alınıp "Resim ve Heykel Galerisi"ne konulacağı gibi sanatı destekleyen ve resim faaliyetlerine bütçe ayıran devlet anlayışı, sanat ortamının oluşması açısından çok önemli bir yaklaşımdır. 24. Madde'de, sergi jürisi oluşturmak için;

- Maarif Vekilini temsil edecek Güzel Sanatlar Umum müdürü,
- Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye Heyetinden seçilen bir mümessil,
- CHP tarafından seçilen bir mümessil,
- Güzel Sanatlar Akademisi müdürü,
- Akademi'den bir resim muallimi,

³²⁷ Öndin, *a.g.e.*, s.225.

³²⁸ *a.g.y.*, s.225.

- Akademiden bir heykeltıraş muallimi,
- Maarif Vekili tarafından seçilen bir edip,
- San'at teşekkül ve grupları tarafından ve kendi âzâları içinden seçilen birer sanatkâr,
- Hiçbir sanat grubuna bağlı olmayan kişilerden Maarif Vekilliği'nin seçeceği bir sanatkâr, jüri üyesini oluşturmuştur.

24. madde gereği jüri üyeliğini yapmış önemli sanat eleştirmeni ve sanatçıları şunlardır:

- 1. sergide; Salah Cimcoz, Reşat Nuri Güntekin, Suut Kemal Yetkin, Burhan Toprak, Sabahattin Eyüboğlu, Zühtü Müridoğlu, Ali Hadi Bara, Turgut Zaim ve Mahmut Cûda.
- 2 ve 3. sergide; Mehmet Tevfik Ararad, Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Muhip Dranas, Sabahattin Eyüboğlu, Burhan Toprak, İbrahim Çallı, Mahir Tomruk, Ayetullah Sümer, Ziya Keseroğlu, Cemal Tollu ve Turgut Zaim.
- 4. sergide; Mehmet Tevfik Ararad, Yusuf Kani, Salah Cimcoz, Burhan Toprak, İbrahim Çallı, Mahir Tomruk, Hakkı İzzet, Ahmet Kutsi Tecer, Şeref Akdik, Nusret Suman, Eşref Üren ve Turgut Zaim.
- 5. sergide, Mehmet Tevfik Ararad, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Kani Köni, Burhan Toprak, İbrahim Çallı, Mahir Tomruk, Malik Aksel, Suut Kemal Yetkin, Zühtü Müridoğlu, Şeref Akdik, Edip Hakkı Köseoğlu ve Turgut Zaim.
- 6. sergide; Suut Kemal Yetkin, Vecih Bereketoğlu, Rami Uluer, Mahmut Cûda, İbrahim Çallı, Enver Ziya Karal, Mahir Tomruk, Abidin Elderoğlu, Burhan Toprak, Vahti Hatay, Malik Aksel ve Ali Avni Çelebi
- 7. sergide; Burhan Toprak, Mahir Tomruk, Cemal Tollu, Seref Akdik, Cevat Dereli, Ziya Keseroğlu, Abidin Elderoğlu, Suut Kemal Yetkin, Numan Pura, Hamit Görele ve İlhami Demirci.
- 8. sergide; Halil Vedat Fıratlı, Lêopold Lêvy, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Hamit Görele.
- 9. sergide; Lêopold Lêvy, Rudolf Belling, İbrahim Çallı, Şeref Akdik, Ali Hadi Bara, Zeki Faik İzer, Kemal Zeren, Cevat Dereli, Hamit Görele.

- 10. sergide; Lêopold Lêvy, Hikmet Onat, Zeki Faik İzer, İbrahim Çallı, Eşref Üren ve Refik Epikman.
- 11. sergide; Zeki Faik İzer, Eşref Üren, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Cevat Dereli'den oluşmuştur³²⁹.

3.2.3. Halkevleri Sergileri

19 Şubat 1932 yılında halkevlerinin kuruluş amacına bakıldığı zaman, Türk Ocakları'nın kapatılması, 1930 Dünya ekonomik buhranı ve çok partili sisteme geçiş sürecinde Serbest Fırka deneyiminin başarısızlığının etkili olduğu görülmüştür.³³⁰ Halkevleri, CHP ve Atatürk yönlü bir siyasi kuruluşun sanat ve bilimsel rol oynayan kanadını oluşturur. Bunun da bu yönde olduğunu belirleyen etmen ise Halkevleri'nin kuruluş Talimatnamesi'nin 1. maddesine dayandırabiliriz. Bu madde de;

“Halkevi, CHP'nin cumhuriyetçilik, ulusçuluk, halkçılık, laiklik, devletçilik ve devrimcilik prensipleri içinde çalışan bir kurumdur. Halkevleri'nin kapıları, partiye yazılı olan veya olmayan bütün yurttaşlara açıktır. Ancak Halkevi Yön Kurulu ve şube yönetim komitelerinde üye olabilmek için CHP'ye yazılı (üye) olmak şartı”³³¹.

Halkevlerinin, kendi kuralları doğrultusunda sergiler düzenlemesi, büyük kentler dışında sergi yerleri açması ve genç sanatçılara destek verip kendilerini göstermeleri açısından önemli bir kurumdur. Halkevleri'nin düzenleyeceği sergilerin, bildiri ve ilkeleri CHP tüzüğüne göre belirlenmiştir³³². Halkevleri'nin uyması gereken kuralları (maddeler) şu şekilde özetleyebiliriz:

- 1. madde: Halkevleri'nin bulunduğu her ilde şubat ayında bir resim sergisi açılır.
- 2. madde: Sergilerinin düzenleneceği ilde her amatörün katılması izni vardır.
- 5. madde: Sergiye eser yapacak için konu sınırlandırılması yoktur.

³²⁹ a.g.e., s.228.

³³⁰ a.g.e., s.80.

³³¹ a.g.e., s.83.

³³² Öndin, a.g.e., s.235.

- 7. madde: Konu açısından her ne kadar serbestlik kararı alınmışsa da tabiattan yapılmış manzara resmi olma zorunluluğu vardır. Kartpostalardan alınan kopyalar kabul edilmediği gibi tespit edilmesi durumunda bu tarz bir sergiye bulunmayacağı ilkesi de yatıyor.
- 10. madde: Eserlerin derecelendirme ve ödüllendirme işi, Halkevi reisinin veya Güzel Sanatlar Komitesi reisinin başkanlığı altında bulunan 3 veya 5 jüri üyesinin oyu ile kabul edilir.
- 11. Madde: Her halkevi için 3-5 jüri üyeliği bulundurulmalıdır.
- 13. Madde: Sergiden alınıp seçilecek eserler, jüri tarafından seçilip derecelendirilmelidir.
- 15. madde: Dereye uygun bulunan eserler, imkân dâhilinde olursa belli bir ücret ile ödüllendirilir.
- 16. madde: Ankara’da Mayıs ayında toplanacak olan Halkevleri Umumî Resim Sergisi ücret dâhilinde değildir.
- 17. madde: Kendi bölgesinde (ilinde) dereceye giren resimler, Mayıs ayında Ankara’da açılacak Halkevleri Umumî Resim Sergisi’ne gönderilmek üzere 15 Nisan’a kadar CHP Genel Sekreterliği’ne gönderilmesi gerekiyor (kendi bölgesinde dereceye giren için bu söz konusudur).
- 20. madde: Halkevleri Umumî Resim Sergisi’nde dereceye giren ilk 5 eser, sahiplerine derece sırasına göre para mükâfatı verilir. Buna göre dereceye giren eserler de partice hediye olarak kabul edilip kendi bünyesine dâhil edilecektir.

1940’lı yıllarda Halkevleri’nin düzenlemiş olduğu resim yarışmasına giderek ilginin arttığı ve halkın da resim yapma olanağı bulması, resim sanatının yalnızca yüksek zümrenin bir uğraşı olmadığını da göstermesi açısından son derece sanatımız açısından önemli bir olaydır³³³.

3.2.4. Yurt Gezileri Sergisi

Halkevleri’nin öncülüğünde, 1938-43 yılları arasında, yurdun her tarafına gönderilen ressamın ürettikleri eserler “Yurt Gezileri Sergisi”ne kaynaklık eden bir

³³³ Öndin, *a.g.e.*, s.236-238.

sanata dönüşmüştür. 23 Mart 1939 yılında 1. Yurt Gezisi, sergisi adına yapılan sanat eserleri, Ankara HalkEvi'nde sergiye açılmıştır. İlk defa düzenlenmiş olması sebebiyle resimlerin çoğu Maarif Vekâleti ve Cumhuriyet Halk Partisi tarafından satın alınmıştır. 2. Yurt Gezisi, 31 Ekim 1939 yılında açılır. CHP'nin 2. defa düzenlediği yurt gezisi sergisine 10 ressamın belirlenen şehirlerdeki yapıtları, Ankara Sergievi'nde sergilenir. 3. Yurt Gezisi, 31 Ekim 1940 yılında açılacak sergideki eserler Devlet Resim ve Heykel Sergisi ile birlikte sergilenmiştir. Halkevleri'nin 10. kuruluş yıldönümü münasebetiyle 4. Yurt Gezileri Sergisi, 25 Şubat 1942 yılında Ankara Halkevi Sergisi'nde bağımsız olarak açılacak sergide, 4 yıla ait tüm eserler sergilenmiştir³³⁴.

1938-43 yılları arasında yapılmış olan, Halkçılık ilkesinin sanattaki yansıması olan bu geziler, bu tarihler arasında 48 ressamın Anadolu'nun çeşitli illerini gezerek etkinliklerini halk-sanatçı ilkesiyle birleştirme amaçlıdır. Yurt Gezileri'ne katılmış olan sanatçılar;

- 1. Yurt Gezisi (1-30 Eylül 1938); Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Cemal Tollu, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Bedri Rahmi Eyüboğlu Güzel Sanatlar Akademisi adına katılırken; Mahmut Cûda İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü (Kartograf) adına; Hamit Görele ortaokul resim öğretmeni; Saim Özeren lise öğretmeni; Sami Yetik serbest ressam olarak katılmıştır.
- 2. Yurt Gezisi (15 Ağustos-30 Eylül 1939); Ayetullah Sümer, Seyfi Toroy, Zeki Faik İzer, Cevat Dereli Güzel Sanatlar Akademisi adına katılırken; Malik Aksel, Refik Epikman ise Gazi Terbiye Enstitüsü; Sabiha Bozcalı, Ali Karsun, Abidin Dino da serbest ressamlar olarak katıldığı; Turgut Zaim ise Devlet Opera öncülüğünde katılmıştır.
- 3. Yurt Gezisi (15 Ağustos-30 Eylül 1940); Edip Hakkı Köseoğlu, Nurullah Berk Güzel Sanatlar Akademisi; Eşref Üren, Şeref Akdik, Saip Tuna lise-ilköğretim öğretmenliği; Halil Dikmen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müdürü; Elif Naci TEM müdür yardımcısı; Arif Kaptan, Melahat Ekinci, Nurettin Ergüven serbest ressam statüsünde katılmışlardır.

³³⁴ a.g.e., s.238-39.

- 4. Yurt Gezisi (1 Temmuz-30 Eylül 1941); Salih Urallı, Hakkı Anlı, Fahri Arkunlar, Kemal Zeren, Nusret Karaca öğretmen statüsünde; Ali Rıza Bayezit, Refia Edren, Sadık Göktuna serbest ressam statüsünde; Sami Lim devlet demir yollarında dekoratör; Selim Turan ise Güzel Sanatlar Akademisi öğrenci olarak katılmıştır.
- 5. Yurt Gezisi (1 Temmuz-30 Eylül 1942); İbrahim Çallı, Ali Avni Çelebi, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cevat Dereli, Şefik Bursalı Güzel Sanatlar Akademisi adına katılırken; Refik Epikman, Malik Aksel Gazi Terbiye Enstitüsü adına; Malik Aksel Gazi Terbiye Enstitüsü; Celal Uzer Eğitim Enstitüsü; İlhami Demirci Eğitim Enstitüsü; Abidin Elderoğlu, Hamit Görele lise öğretmeni statüsünde, Turgut Zaim Devlet Opera dekoratörü; Avni Arbaş ise Güzel Sanatlar Akademisi öğrenci statüsünde katılmışlardır.
- 6. Yurt Gezisi (1 Temmuz-30 Eylül 1943); Nurullah Berk Güzel Sanatlar Akademisi; Eşref Üren, Şeref Akdik, Saip Tuna, Cemal Bingöl lise-ilköğretim öğretmenleri statüsünde; Halil Dikmen İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müdürü; Mahmut Cûda İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Kartograf; Hulusi Mercan, Arif Kaptan ve Melahat Ekinci serbest sanatçı statüsünde katılmışlardır³³⁵.

Sanatçıların, Anadolu'yu gezerek çizdikleri manzaraları, halk-sanatçı ikilemi açısından yakın bağ kurmaları açısından önemlidir. Her yapılan gezi için sanatçılara kaç resim yapmaları konusunda net rakam vermişlerdir. Bu rakamın altında resim yapılmayacağı; 1. Yurt Gezisi'nde 4'er resim; 2.ve 3. Yurt Gezisi'nde 6'şar resim; 4. Yurt Gezisi'nde 6'şar resim ama boyut olarak da 1-2 metre olma zorunluluğu getirilmiştir. 5 ve 6. Yurt Gezisi'nde 10'ar resim ile birlikte 1-2 metre uzunluğunda sanatçılardan talep edilmiştir. 6. yılın sonunda geziden toplanılan resim sayısı 675 tanedir. 1. Yurt gezisinde görevlendirilecek ressam, Güzel Sanatlar Akademisi'ne bırakılırken, 2. Yurt gezisinden sonra CHP'nin dönemin sanatçı gruplarıyla birlikte ressamlar tespit edilip gönderilmiştir. Gezilerde oluşturulan eserler Ankara'da düzenlenecek sergide tanıtılır. 1944 yılında 6. Yurt Gezisi'nden sonra bütün eserler

³³⁵ Öndin, *a.g.e.*, s.107-108.

toplanıp sergilenir ve bundan sonra düzenlenemeyeceği gibi bu gezilerden elde edilmiş 675 eser ilgisizlikten dolayı, günümüze gelmemişlerdir³³⁶.

3.2.5. Köy Enstitüleri

1935 yılında İlköğretim Genel Müdürlüğü'ne getirilen Hakkı Tonguç tarafından “*Köy Enstitüleri Projesi*” olarak hazırlanmıştır. 17 Nisan 1940 yılınının 3803 sayılı kanun uyarınca kurulmuştur. Cumhuriyet'in ilanı ile kültür-sanat alanında yapılan köklü devrimler, şehir için geçerli olmuştur. Halkevleri'nin kent ve beldelelerinde yapılan başarılı çalışmalar neticesinde modernleşme idealine kaynaklık etmiştir. Halkevleri, köyden kente gelen insanlara çare olmadığı gibi köylerin modern bir şekilde üretim yapması için farklı bir kuruma ihtiyaç duymuştur. Bu sayede, köy hayatının düzenli şekilde bilim ve sanatla örgütlenmesi, çalıştığı iş sektöründe kalitenin yükseltilmesi bu kurumun kurulması açısından önemli nedenler olmuştur³³⁷.

1950'ler öncesi Türkiye Cumhuriyeti, temelini halka dayandırmıştır ve yaptığı çoğu icraatlar da hep bu yönde olmuştur. Bu sayede küçük yerleşmelerin bulunduğu köylerde, bir sözcü buldurmak ve bu sözcünün yetiştirilmesi amacıyla Köy Enstitüleri, köy kökenli öğretmen yetiştirilmesi amaçlanmıştır. Köy Enstitüsü, rejimi tanıttirmek ve dış dünyaya açık laik bir sistemle işlev kazandırmak amacıyla olan bu enstitüler, köylünün yaşam seviyesini yükseltmek için bir kalkınma projesidir de denilebilir³³⁸. Ulusal kalkınmada katkısının olacağı bu enstitüler, eğitim kurumları gibi bir işlev ile hareket etmiştir. Bu eğitimin içinde sanat da önemseyerek öğretilmiştir. Bunun için Hakkı Tonguç, sanatı sevmek için sanatın öncelikle tüm yurttanıtılması gerektiğini savunur. Derslerde öğretilen sanat teknikleri ile sanatın kavranmasına ve sevilmesine sebebiyet verecektir. Bu açıdan Hakkı Tonguç, ıstampa ile basma işleri, fırça ile tezminat, mücessem (cismi olan) ile modeller yapmak ile aslında bu teknikleri öğretmekten maksat, onları bu araç ve gereçlerle modern sanatı tanımaya çalışacağını söylemiştir. Ancak bu şekilde tanıtılarak çocukları ve gençleri sanat ile bilinçli bir şekilde yetiştirebileceğini savunan Tonguç, ilk defa sanatın temellendirilmesi açısından sevgi-sevme ve pratik-tanıtma ile ders eğitimine yeni bir anlayış getirmiştir³³⁹.

³³⁶ Öndin, *a.g.e.*, s.108-115.

³³⁷ *a.g.e.*, s.97.

³³⁸ *a.g.e.*, s.98.

³³⁹ *a.g.e.*, s.102.

Köy Enstitülerinin, 1946 yılından sonra çok partili hayata geçiş sürecinde, milli ve kültürel değerlere önem verilmediği dile getirilerek, kapatılması gerektiği düşünülmüştür. Bunun için de bu enstitülerin kapatılması gerektiğini savunurlar. Enstitülerin, ülke bekası için büyük sorun teşkil ettiğinin söylenmesi neticesinde 1946 yılında Meclis Başkanı Kazım Karabekir ile maiyeti Hasanoğlu Yüksek, Köy Enstitüleri hakkında inceleme başlatmıştır. Bu sayede yapılan incelemeler neticesinde 1954 yılında Demokrat Parti hükümeti tarafından kapatılmıştır.³⁴⁰

3.2.6. Vilayet Tabloları Sergisi

1950'li yılların “devlet/sanat-sanatçı” ilişkilerinde, hat safhaya çıkan olayların başında Vilayet Tabloları Sergisi gelmektedir³⁴¹. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin yeni binasına geçilmesiyle 1955-56 yılları arasında meclis binasına resim konulması için yarışma düzenlenir. 1955 yılının Ağustos'unda yapılan duyuru neticesiyle 160 sanatçıdan 100 ressam seçilerek masrafları devlet tarafından karşılanmak suretiyle şehirlere eşit olarak görevlendirilmişlerdir. Masraf ücretleri 1000 lira olarak belirlenmiştir. Her birine 1 metrekare büyüklüğünde iki resim yapma zorunluluğu koyarak 1956 yılının Nisan ayına kadar Meclis Başkanlığı'na teslim etmeleri istenilmiştir³⁴². Yeni yapılan meclise, dekoratif amaçlı tablo ile donatılmak istegiyle yapılan bir sergidir. Sanat eseri ile donatılacak meclis, komisyon oluşturulması için çalışmalar belirlenir. Belirlenen komisyon üyeleri tarafından başlatılan konu seçimi, sanatçılardan destek görmüştür. Bir açıdan da Türk sanatçıları için devlet kurumlarınca destekli çalışma yapma imkânı da doğurmuştur. Bu ressamların amaçları, Anadolu'nun peyzajını ve kompozisyonunu içeren resimler yapmak olmuştur³⁴³. Kıymet Giray “Mahmut Cûda” adlı kitabında bu sergiye yer vermiştir. Cûda'da bu sergi için başvuru yapmıştır. Dolayısıyla komisyon tarafından bir mektup ile kabul edildiği belirtilmiştir. Konumuz ile alakalı kapsamlı bilgi içerdiği için bu mektuba Ek-4'te yer verilmiştir.

³⁴⁰ a.g.e., s.105-106.

³⁴¹ Ayşe Hande Orhan, *Türkiye'de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler* (Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s.332.

³⁴² Vildan Işık, *Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu* (Yüksek Lisans Tezi), Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.49.

³⁴³ Anonim, *Ressamlarımız Yurt Gezisinde, Yeditepe Dergisi*, Sayı 91, 15 Eylül 1955, s.5-6.

TBMM'nin yeni binası için sergiye katılım izni alan Cûda'nın yerine getirmesi gereken şartlar bu mektupla belirtilmiştir³⁴⁴.

Sergi, 100 ressamın yaptığı toplam 208 eser ile 05 Mayıs 1956 yılında, törenle Ankara Sergievi'nde açılmıştır. Seçici kurul, meclis için beğendiği resimlerin üzerine “*satıldı*” etiketini koyarak aldığını belirtmiştir. Ancak beklenen açılış töreni yapılmadan iptal edilmiştir. 07 Mayıs 1976 yılında Dünya Gazetesi, DP'nin Grup Başkanı Burhanettin Onat'ın, açılış töreninde eserleri meclise layık olarak görmediğini ve jüri heyeti ile sert tartışmalara girdiğini yazmıştır. Tören için hazırlanan kurdelanın bile kesilmediği ve jüri tarafından layık bulunan eserler üzerine bırakılan “*satılmıştır*” etiketinin Onat tarafından yırtılarak atıldığı yazılmıştır³⁴⁵.

Vilayet Tabloları Sergisi, TBMM yeni binasının resimlerle donatılması fikri Bedri Rahmi Eyüboğlu'na aittir. 1955'te İbrahim Çallı'nın da aralarında bulunduğu 7 kişilik bir seçici kurul oluşturulmuştur. Demokrat Parti ile jüri üyeleri arasında çıkan tartışmalardan dolayı sergi açılmadan kapanmak zorunda kalmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Yurt Gezileri Sergisi” hayal ettiği fikrinin gerçekleşmediği görülmüştür³⁴⁶. Bülent Ecevit yarışma hakkında Ulus Gazetesi'nde sert bir dille Onat'ı eleştirdiği yazısında şunları dile getirmiştir³⁴⁷:

*“Böyle bir rejimde, bir ressam hangi cesaretle iktidarın ileri gelenlerinin anlayış derecesini, kültür seviyesini aşacak resimler yapabilir? Hele bir jüri yeni bir Meclis binasının duvarları için böyle resimlerden satın almaya kalkıştırsa, on'lara hadleri bildirilmeli, o resimlerin çerçevelerindeki “alınmıştır” etiketleri, bir politikacının iki dudağı arasından çıkacak bir “kazıyın şunları” emri ile bir çırpıda kazanmalıdır. İşte bu dramatik sahne, 5 Mayıs günü Ankara'da açılan Vilayet Tabloları Sergisinde cereyan etmiştir”*³⁴⁸.

³⁴⁴ Kıymet Giray, *Mahmut Cûda*, 1. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002, s.33-35.

³⁴⁵ Işık, *a.g.t.*, s.50.

³⁴⁶ Işık, *a.g.t.*, s.52.

³⁴⁷ Bülent Ecevit, “Bizim Zdanof”lar ve Modern Sanat, *Ulus Gazetesi*, Ankara, 1956.

³⁴⁸ Orhan, *a.g.t.*, s.337-338.

Bedri Rahmi Eyüboğlu³⁴⁹, “*Bizim Koruyucu Meleğimiz*” adlı yazısında Burhanettin Onat’a sert eleştiriler yapmıştır. Eyüboğlu’na göre Burhanettin Onat, sergiyi gezerken resimlere “*Felaket! Rezalet! Kepazelik! Bizimle alay ediyorlar! Beş para etmez!*” gibi yorumlar yaptığını söylemiştir. Bu serginin bir yarışma olduğunu ve nezaketen de olsa “*Eline Sağlık!*” demesi gerektiğini yazmıştır. Bu sergiyi iptal eden Onat’a katılmadığını ve bundan beslenen bir sürü sanatçının olduğunu yazmıştır. Bedri Rahmi, sözlerine şu şekilde devam ederek Onat’ı “*Resimden anladığını, resim yaptığını savunan bir Bay Burhanettin Onat çıktı ve koskoca bir sergiyi yalnız başına kuşa çevirdi*” sözleri eleştiri oklarının tamamını Onat’a çevirmiştir. Onat da bu yazıya cevabını Cumhuriyet Gazetesi’nde 9 gün sonra verecektir³⁵⁰. Burhanettin Onat³⁵¹, Cumhuriyet Gazetesi’nde yazmış olduğu “*Hem Suçlu Hem Güçlü*” adlı yazısında, konunun tam da anlaşılmadığını ve istenilen konudan saptıkları için iptal ettiğini söylemektedir. Bu serginin asıl amacının Orta Asya’dan Cumhuriyet dönemine kültür-sanatı, tarihini, zaferlerini ve özgürlük mücadelesinin anlatıldığı konudan saptıklarını dile getirmiştir³⁵². Onat, sanat için en önemli kurumların başında olan Akademi için de sert eleştiriler yaparak bu alanda çalışan insanların da gereksiz bir sanat üretimi yaptıklarını dile getirmiştir³⁵³.

Vilayet Resimleri Sergisi, sanat-sanatçı/rejim arasında tartışma odağı olan bir yarışmadır. Bu sergi ile ilgili eleştiriler hep olumsuz olduğu gözlenmektedir. Turan Erol³⁵⁴ şunları yazarak tek olumlu yönden bakmış kişidir:

*“Vilayet Resimleri Sergisinin asıl olumlu etkisi, kıyıda köşede unutulmuş birçok sanatçıyı harekete getirmesi ve çok belirgin bir ölçüde görülmesine bile, resim sanatımızda konu çeşitliliğinin, yöresel motif zenginliğinin güçlenmesine yardım etmiş olmasıdır”*³⁵⁵.

³⁴⁹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Bizim Koruyucu Meleğimiz*, *Cumhuriyet Gazetesi*, 1 Ekim 1956.

³⁵⁰ Orhan, *a.g.t.*, s.339.

³⁵¹ Burhanettin Onat, *Hem Suçlu Hem Güçlü*, *Cumhuriyet Gazetesi*, 10 Ekim 1956.

³⁵² Orhan, *a.g.t.*, s.340.

³⁵³ Orhan, *a.g.t.*, s.341-344.

³⁵⁴ Detaylı bilgi için bakınız, Turan, Erol, “Sanatımızda Parti ve “Vilayet Resimleri” Olayı”, *Milliyet Sanat*, Sayı:35, c.1, 1981, s.27-28.

³⁵⁵ Orhan, *a.g.t.*, s.346.

3.3. TÜRK RESMİNDE SOYUT YAKLAŞIM

Soyut sanat, Fransızca “*I’art abtrait*” olarak yazılırken, Almanca’da ise “*abstrakte Kunst*” olarak yazılmaktadır. “*Abstrak*” sanat anlamı taşımaktadır. Doğa görüntülerine bağlı olmayan soyut, 20. yüzyıl heykel-resim anlayışında yeni bir söylem dili geliştirmiştir³⁵⁶. Latince “*abstrahere*” olarak türetilen soyut sanat³⁵⁷, Türkiye’deki soyut sanat ile Avrupa’daki soyut sanat arasında eş zamanlılık sanatımız açısından göze çarpan önemli bir olgudur. Buna karşın “mücerret/abstre” ile “non-figüratif/figürsüz” konusunda farklı tartışmalar yaşandığı Türk sanatında, Türkiye’de kalan sanatçılar ile Avrupa’ya gidenlerin soyut sanat anlayışları da farklıdır. Bu açıdan kavram/terim ilişkisi olarak nitelendirildikten soyut sanat, her ne kadar tartışma konusu olsa da Cumhuriyet sanatı açısından Avrupa’yla aynı zaman diliminde aynı sanat yönünü tercih etmiş olması da önemli bir sanat başarısıdır³⁵⁸.

Soyut sanat, gözleme biçimsel yok edilişle yaklaşan bir sanat anlayışıdır. Resmin biçimsel kırılmalarına neden olan sanatçının iç dünyasını, güdülerini belirtmek için daha geniş bir düşünceyle uyandırdığı ilgi çokluğu, abstre sanatını doğmasına neden olmuştur. Sanatçı eserini yaratırken kendi değerini, biçimsel kaygı veya kuralları bir tarafa bırakan yapıta, kendi malı olma sorunu üzerinde salt sanat yaratma peşindedir. “Sanatı salt sanat için benimseyen”lere karşı soyut sanat, bireysel ve psikolojik bir rahatlama ile yapma peşinde olmuştur. Soyut sanat, sanatçının iç derinliklerinde özgür bir estetik anlayışı yaratmıştır³⁵⁹. Soyut sanat, ressamın hayal gücüne bağlı olarak “biçim”siz lekeler anlam yüklediği, gerçeğe karşı gerçek ve gerçeğe karşı bireysel bir tekniktir³⁶⁰.

Batur, Soyut sanatı; “*Bir başına kendini temsil eden sanat yapıtı dışında hiçbir dış gerçekliği temsil etmeyen, başka objelere ve konulara gereksinme duymaksızın estetik duygular uyandırmayı hedef tutan teknik*”³⁶¹ olarak tanımlamaktadır. Soyut sanat, tekniğin sorgulanmasından kaynaklanan sanat anlayışıdır. Çizgi, renk, düzlem ve

³⁵⁶ Adnan Turanî, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 3. Baskı, Ankara: Toplum Yayınları, 1975, s.117.

³⁵⁷ Aslı Naymanlar, *Çağdaş Türk Resim Sanatında Figüratif Soyutlama* (Yüksek Lisans Tezi), Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010, s.8.

³⁵⁸ Zeynep Yasa Yaman, “1950’li Yılların Sanatsal Ortamı ve “Temsil” Sorunu”, *Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı 79, 1998, s.109-110.

³⁵⁹ Zehra Agralı, “Abstre Anlamı”, *Yeni İnsan-Bilim Sanat Düşün Edebiyat dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, 1964, s.19.

³⁶⁰ Nurullah Berk, “Resim ve Konu”, *Varlık Dergisi*, Sayı 617, 1964, s.6.

³⁶¹ Enis Batur, “Soyut Sanat: Bir Büyük Parantez”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, YKY, Yıl 16, Sayı 45, 1991, s.11.

oylum ile ilgili bağlantılardan bağımsız yeni bir teknik gelişim felsefesidir. Soyut sanatın hızla sanat ortamına girmesi, Kandinsky'den Klee'ye, Mondrian'dan Dubuffet'e kadar giden soyut sanat anlayışında, sanatçının yalnızca pratik yoldan olmasa bile teorik düzlemde teknik ve düşünsel boyutta sanat-dış dünya estetik bir görünüm kazanmıştır. Soyut sanat, gerçek-plastik sanatların gramer kuralları oluşturmak adına klasik kuralların sorgulanmaya başlanıldığı devinimdir. Fernan L ger, 1931 yılında yayınladığı “*Soyut Sanat  zerine*” adlı yazısında, son 25 yılda yaşanan en ilginç ve en önemli atılımın soyut sanat olduğunu yazmıştır. Bu sanatın deneysel bir merak olmadığını, kendi içinde değeri olan bir sanattır diyerek bu sanatın birçok koleksiyoncu tarafından tutkuyla bağlandığını dile getirmiştir. Herbert Read ise soyut sanat için,  c  olarak kabul edildiğini oysa soyut sanattan korkmamamız gerektiğini s ylemiştir³⁶².

Soyut sanat; eşya, bitki, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddeder. Resimde; renk, çizgi ve düzlemleri düzenleyerek, heyecan verici kompozisyonlar veren kompozisyonu elde etmeyi amaç edinir. Renk ve tonları heyecan yaratan çizgiler ile doğadan soyutlanarak oluşturulan bu sanat, soyut görünüşlü doğadan uzaklaşma ilkesine dayanmaktadır³⁶³. Genel anlamıyla soyut sanat, gerçekliği betimlemek yerine biçim ve renkle öznel bir gerçeklikle yapılan sanattır. Nonfigüratif sanat terimi ile eşanlamlı olarak kullanılır. Soyut sanat, 20. yy. zaman diliminde ortaya çıkmış demek doğru değildir. Özellikle İslam ve Musevi dinlerinin getirmiş olduğu resim yasaklama geleneğiyle kaligraf  ve hat sanatını da nonfigüratif olarak gruplandırmak gerekir³⁶⁴. Soyut sanat ile uğraşan ressamalar, hat sanatının kaligrafik özelliklerinden hareket ederek çizgisel üslubu denemişler ve yenilenme sorunlarını yüzey şematizmanın geometrik renk kuralları çerçevesinde çözüm aramıřlar³⁶⁵.

1950’li yılların Sanat Piyasası’nda özel kurumların çeşitli etkinlikler yapması ve sanat eğitimini veren kurumların artması, özel eğitim atölyeleri, İstanbul dışındaki yerlerde müze ve devlet galerilerinin açılması, sergilerin artması Türk Sanatının

³⁶² Batur, *a.g.y.*, s.11.

³⁶³ Turanî, *a.g.e.*, s.118.

³⁶⁴ Tayfun Ernur, *20. Yy. Resim Sanatında Portrenin Yeri* (Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2012, s.45.

³⁶⁵ Meher Bayramoğlu, “20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat  zelliklerinin Etkisi”, *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 2013, s.6.

uluslararası sanat ortamıyla paralellik taşımasına zemin hazırlamıştır³⁶⁶. 1950'lerde başlayan soyut sanatın 1960'lı yıllara doğru denemelerin hızlandığı bilinçli bir döneme girilmiştir. Adnan Çoker'in çoğunlukta geometrik soyutlama resim denemeleri yapmıştır. Selçuklu-Osmanlı anıtsal mimarisinden ilham alan Çoker, üretimlerini oluştururken siyah zemin üzerine yerleştirdiği geometrik öğeler ile yalın mekân duygusunu, ince renk değerleriyle kompoze etmiştir. Adnan Turanî'nin soyut üretimlerinde ise, renk coşkusu ve yaptığı lirik soyutlamalarda motif, kaligrafi ve figür belirtileri gözlemlenmektedir³⁶⁷.

1950 sonrası Türk resminde Anadolu halk sanatı ve bezemesi ile Eren Eyüboğlu; İslam hat sanatı ve Uzakdoğunun kaligrafik öğelerine yer veren Abidin Elderoğlu'nun kompozisyonları; Liman ve deniz manzarasıyla kıvrımlardan hareket kompozisyonu yaratan Ercüment Kalmık; Sabri Berkel'in geometrik biçimleri; Zeki Faik İzer'in renk ritmi ile hareket eden kompozisyonları; Soyut denemelere devam eden Ferruh Başağa, Arif Kaptan ve Cemal Bingöl'ün çalışmaları; Leger'den izler taşıyan Neşet Günal'ın çalışmaları; Anadolu insanını abartılı boyutlarla ifade eden Neşe Erdok, Aydın Ayan, Özer Kabaş; Toplumsal eleştiriyi yeni biçimleme dalgası ile resmeden Mehmet Güleryüz; Toplum-insan ilişkisindeki fanteziyi ele alan Alaaddin Aksoy, Ergin İnan ve Utku Varlık; Motifsel kaligrafi sanatçısı olan Özdemir Altan. Pop-art'tan kolâjlara uzanan denemelerle Devrim Erbil; Yurtdışında olup da Türk sanatını yansıtan soyutçulardan Hakkı Anlı, Fahrünnisa Zeid, Nejat Devrim, Selim Turan ve Abidin Dino; Soyut Ekspresyonist sanatçı Erdal Alantar, Ömer Uluç ve Burhan Doğançay; Mimariyi geometri ile birleştiren Erol Akyavaş; Figüre yön veren sanatçı Gürkan Coşkun, Türk sanatı için bu dönemin önemli sanatçıları başında yer alırlar³⁶⁸.

İkinci Dünya Savaşının ardından, psiko-sosyal bunalım ile temellenen soyut sanat, figüratif deformasyon ilkesi aşılarak figürsüz-informel düzen ile oluşturulmuştur. Çağdaşlığın bireysel üsluplara ilişkin soyutlayıcı farklılaşma kategorisi, özgür sınırlardan kaynağını almıştır. Resim; akademizmin tüm kurallarının yok edildiği ve sanatsal özgürlüğü reddeden anlayışlara karşı oluşturulmuş bir felsefe barındırmaktadır. Türk sanatında 1930'lu yıllara dayanan bir geçmişe sahip olan soyut sanat, 1950'lerde

³⁶⁶ Günsel Renda, *Çağdaş Türk Resmi, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, 2. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1993, s.454.

³⁶⁷ Renda, *a.g.e.*, s.452.

³⁶⁸ Renda, *a.g.e.*, s.450-454.

non-figüratif ya da informel arayışların bilinçlendirmesiyle eser üretilmeye başlanmıştır. Çoğu sanatçının modern olarak ele aldığı veya sanatta modernizmi savunan ressamlar, irdelenmeden bu yönelimde eser üretmişlerdir. Türkiye’de modern soyutlama, geleneksel kültürlerinde yatan malzemeyle temellendirmeye gidilmiştir. Türkiye’de soyut non-figüratif resim, geleneksel imgeleri çağrıştırdığı koşullarda bile özgün eser vermede gibi figürsüz yaratımla biçimsel bir kurgu olacak bu ilk deneyimler, nakışlarla bağlantı kurularak soyut bir dönüşümle hareket edilmiştir³⁶⁹.

Soyut sanat, zihinsel ve ruhsal görünüm ile ele alınmıştır. Soyut sanat, 1960’lı yılların Yeni Figüratif araştırmalara değin Türk resminde geçmiş kültürün hammaddesi haline gelmiştir. Batıya giden Paris ekolü içinde soyut yöntemlerle ilişki kuran Türk sanatçıları ise daha verimli bir ortam bulmuşlar. Fakat 1950’li ve 1960’lı yıllardaki soyut sanat çalışmalarında kendi sanat geçmişlerine dayanan bir farklılığı yansıtmaya dayanan bir yaklaşımı yansıtmaya çalıştıkları görülmüştür. Türk soyutlamacıların 1950-70 arası sanat ortamında, geçmiş verilerde temellenme konusunda, günümüzün genç soyutlamacılarından 1980’lerin soyut anlayışında yerel kültürlerine yönelik bilinç çabaları, sanat dünyamız açısından daha baskındır. Geleneksel kaligrafi ve yerel renk kavrayışına ilişkin sorunları çağdaş soyutlamanın temel ilkeleriyle çözülmesi gereken bir sorun olarak ele alınması gerekmektedir. Geleneksel kaligrafi, bu dönemde dekoratif olarak yapılmıştır³⁷⁰.

Soyut sanat, Cumhuriyet resmine ilk pratiğe geçmesi, 1940’lı yılların sonu ve 1950’lili yılların başında İstanbul, Ankara ve Paris’te başlamıştır. Paris’te Hakkı Anlı, Nejad Melih Devrim, Selim Turan, Abidin Dino, Fahrünnisa Zeid, Mübin Orhon Paris’te eser veren önemli sanatçılardır. İstanbul’da soyut çalışmaları Nuri İyem ile başlatmış; Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Ferruh Başağa ve Adnan Çoker aynı çerçevede eser üretmişlerdir. Bu ressamlar figürsüz soyut resimden hiç kopmayan kişiler olarak nitelendirmek gerekmektedir. Ankara’da ise Cemal Bingöl, Lütfü Günay ve Abidin Elderoğlu, İslami Türk kaligrafisinden esinlenen çalışmaları ile kaynak sorununu soyutlamanın temel ilkeleriyle uzlaştırmaya çalıştıkları görülmüştür. 1980’li genç kuşağı, özel galerinin etkinlikleri çerçevesinde ve mevcut piyasa koşullarında bu yönde soyut çalışmalara itmiştir. Erdal Alantar, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş bu

³⁶⁹ Sezer Tansuğ, “Türk Resminde Figürsüz Soyutlamanın Dünü Bugünü”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, YKY, Yıl 16, Sayı 45, 1991, s.13.

³⁷⁰ Tansuğ, *a.g.m.*, s.14-15.

dönemin önemli sanatçıları olduğu kadar, Nazlı Damlacı, Murat Sinkil, Kemal Önsoy, Yüksel Özen, Bahar Kocaman, Talat Enlil, Mithat Şen, Selma Gürbüz, Güngör Taner, Asım İşler, Adnan Genç, Halil Akdeniz ve Abdurrahman Öztoprak genç kuşak soyut sanat alanında eser vermişlerdir. Ali Hadi Bara, İlhan Koman ve Kuzgun Acar gibi heykel sanatçıları da dikkatle vurgulanması gereken soyut eser üreten heykel sanatçılarıdır³⁷¹.

İkinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle "Paris Okulu" öncülüğünde soyut sanat Avrupa'da etkili olmuştur. Türk sanatçılar, özellikle savaştan sonra "Paris ekolü'ne" bağlı bir sanat akademisinin söz konusu olduğu sanat ortamında, soyut çalışmalara yönelmesi garipsenecek bir olay olmaması gerekir. 1946'da Selim Turan'ın ilk denemeleri yaptığı, 1948 yılında Fahrünnisa Zeid'in non-figüratif çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Bu iki sanatçı da Avrupa'yla hep ilgilendikleri gibi Avrupa sanat modasını da yakından takip etmişlerdir. İki sanatçının da Avrupa'da uzun süre kaldıkları bilinmektedir. 1952'de Türkiye'de "Soyut Sergisi" adlı sergiyi Maya Sanat Galerisi'nde açtığı zaman büyük yankı uyandırmıştır. Ankara'da 1953 yılında Helikon Sanat Galerisi'nde "Sergi Öncesi" adlı sergiyi Adnan Çoker ve Lütfi Günay'ın açtıkları bilinmektedir. Bir yıl sonra 1954 yılında ikinci soyut sergiyi yine aynı galeride açtıkları bilinmektedir. Bu dönemde Paris'te bulunan sanatçılar; Nejad Melih Devrim, Selim Turan, Alber Bitran ve Mübin Orhon'un da yine soyut çalışmalar yaptığını bilmekteyiz. 1946-60 süresince "Paris ekolü" olarak adlandırılan süreçte önce figüratif çalışmalarla tanınan sanatçılar, soyut sanatın popüler bir hal alması bu yönde çalışmalar yapmalarına zemin hazırlanmıştır. Refik Epikman, Elif Naci, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Ali Hadi Bara (Heykel), Bedri Rahmi Eyüboğlu (İslam yazılı soyut Kaligrafi çalışmalar), Abidin Dino ve Nuri İyem soyut çalışmalar yapan sanatçılardan bazılarıdır³⁷².

2. Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu yıkım, soyut resim ideolojisinin gelişmesinde etken rol oynamıştır. 1945'lerde başlayan soyut sanat, karmaşıklığın insana verdiği belirsizlikle doğmuştur. Sanat Tarihçi Norbert Lynton'un sözlerinden anlaşılacağı üzere "edebi öğeleri en aza indirgenmiş" bir sanat oluşumu, Türkiye'de ise d grubu'nun sanatçıları tarafından gündeme gelmiştir. Avrupa'da eğitim gören Türk

³⁷¹ a.g.m., s.16-17.

³⁷² Kaya Özsegin, *Cumhuriyetin Elli Yılında Plastik Sanatlar* (Tunca Sanat'ın 19 Şubat-3 Nisan 2010 Tarihleri Arasında Düzenlediği Karma Sergisi'nin Kataloğu), 1. Baskı, İstanbul: Tunca Sanat Yayınları, 2010, s.179.

sanatçıları, Cemal tollu ve Nurullah Berk Kübizm ve sonrasında yaşanan savaş ile soyuta dönüşen bir çizgide rol değiştirmiştir. 1947 yılında düzenlenen Devlet Resim ve Heykel Sergisinde Ferruh Başağa'nın "Aşk" adlı non-figüratif çalışmasının birinci seçilmesiyle soyut sanatın resmen tanınmasını sağlamıştır³⁷³.

1930-53 yıllarında şematik kübizme dayanan modern resim, ilk bilinçli halini de yine bu tarihlerde görülmektedir. 1943 Avrupalı sanatçılardan Picasso-Braque "Sentetik Kübizm" etrafında Sabri Berkel, Refik Epikman, Nurullah Berk ve Cemal Tollu'yu bu gruba dahil etmek gerekir³⁷⁴. Bu dönemin yazıları incelendiğinde kübist ve fov anlatımın ön planda olduğu görülecektir. Nurullah Berk ve akademiden hocası olan André Lhote kübist etkili soyut üretim yapsalar da soyut resme değinen ressamımız Malik Aksel'de yine bu yıllarda resim yapmıştır³⁷⁵. Malik Aksel'in soyut resme değinmesi önemlidir ama 1950 yılında Sırrı Özbay Balıkesir'de açtığı sergide, Türkiye'de soyut sanat olarak geometrik non-figüratif eserleri sergilemiştir³⁷⁶. Bu konuda Bülent Ecevit, "non-figüratif" diye yazılarında bahsederken, 1953-54 yılları arasında Cemal Bingöl, Nejat Devrim, Eren Eyüboğlu ve Füreya Kılıç'ı örnek göstermiştir. Bu sanatçıların, soyut sanatın öncüleri olduğu belirtilmektedir³⁷⁷.

1945 yılında parlamenter sistem- içinde uygulanan çok partili demokratik rejim, ülkenin sosyo-kültürel yapısının iyileşme sürecinde hızlı adımların atıldığı dönemin başlangıç noktasını oluşturmaktadır. 1950'li yılların Türkiye sanatında çok farklı görüşlerin yaşandığı dönemdir. Bir yandan yerel kaynaklı Türk motifleriyle süslü konular yer alırken, diğer yandan uluslararası akımların etkilediği Batıya yönelen sanatçıların modernleşme çabalarıyla sanat ortamı içinde farklı görüşlere neden olmuştur. Demokrat Parti'nin yönetimi devralması ile bir yandan "ulusalcılık" düşüncesi hâkim olurken bir yandan da hedeflenen evrensel ekonomik düzenlemeler, sanatı da etkilemiştir. Çok partili yaşama geçilmesi, özgürlük ve demokrasi ümitlerini taşıyacak sanatçılar, sosyo-ekonomik değişime bağlı kalarak sanat yaşamın çok yönlü olmasına imkân hazırlanmıştır. 1950'den sonra kalıplaşmış sanat içselleştirilerek ve yerel kaynaklı motifler eklenerek modern sanatın temelleri bu dönemde atılmıştır. Bir

³⁷³ Ahmet Oktay, *Resim Yazıları*, 1. Baskı, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2002, s.210.

³⁷⁴ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.139.

³⁷⁵ *a.g.e.*, s.142.

³⁷⁶ *a.g.e.*, s.146.

³⁷⁷ *a.g.e.*, s.146-147.

yandan sanat üreten, yerel konulara özlem duyan bilinçli bir nesil var olmuş, bir yandan da toplumsal bilincin artması için çaba harcayan ve topluma eğitim açısından örnek olacak çağdaş ülkenin temelleri atılmıştır. 19. yüzyıldan günümüze kadar kopya edilerek üretilen sanatta, artık sanatçıların kendilerini sorgulayacağı bir döneme girilmiştir.

Özgür sanat ortamının yaşandığı bu dönemde, sanatçıları bir grup içinde toplamak ve belli bir eğilim içerisinde sınıflandırmak çok güç olmuştur³⁷⁸. 1950'lerden sonra iki önemli görüş ortaya çıkmaktadır. Birincisi, milli kültür ve karakterini koruyan, geleneksel minyatür sanatına yönelen anlayıştır. İkincisi ise, Batı sanatının etkisiyle soyut sanata yönelen ve modernite ile bir tutulan “non-figüratif” sanatın dönemin sanatına hâkim olmasıdır³⁷⁹. Bu dönemin bir başka varyasyonu ise modern-nonfigüratif ve ulusal-milli sözcüklerinin dönüşümüdür. Çok partili dönemin getirmiş olduğu bireysel sanat non-figüratifi beslerken aynı zamanda milli olma duygusunun yine bu dönemin folklorik sanatında etkileri olmuştur. Türk sanatçılarının bu moderniteye ayak uydurarak özgün eserler yapma gayesi, soyut sanata sevk etmiştir. Türkiye’de iki farklı sanat bilincinin oluşması da bu çelişkilerden sonra çıktığı aşikârdır. “*Milli karakteri koruyan, el sanatlarının esinlerini taşıyan*” sanat anlayışı tamamıyla olmasa bile Türk kültürünün izlerini yaşatma ve milli bir bilinç ile sanat yaratma tutkularının ağırlık kazanması ile bu yönelime girmişlerdir. Bu aslında 1950 yıllarının ilk sanat görüşünün fikrini oluşturmuştur. Bir diğer görüş ise “*çağdaş uygarlıkların sanat değerlerini izleme tutkusu içinde soyut hareketin yorumlama*” isteğidir. Bu görüşe Göre Batı sanatının resme odak olması gerektiğini savunan insanların dayanak noktasını oluşturur. İşte tam da bu dönem bu iki görüş etrafında tartışan sanatçılar, non-figüratif olarak Batı’dan sanat hayatımıza giren soyut sanattır. Bu dönemden sonra yaygınlık kazansa da el sanatlarına olan tutku da sanat camiası tarafından başka bir çerçeveden bakılmasına sebep olacaktır³⁸⁰. Varlık dergisinin yaptığı bir araştırmada “*Non-figüratif için ne düşünüyorsunuz?*” sorusuna sanatçıların farklı anlamlar yüklediği görülür. Bu sanatçılardan:

³⁷⁸ Ersoy, a.g.e., s.33.

³⁷⁹ Kıymet Giray, *Manzara (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Kompozisyonundan Örneklerle)*, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999, s.510.

³⁸⁰ Kıymet Giray, *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II Yollar-Yıllar-İzler-İzmler (The Centennial Tale Of Turkish Painting)*, 1. Baskı, İstanbul: RHM Rezan Has Müzesi Yayınları, 2009, s.43.

“Bedri Rahmi Eyüboğlu “nakış”; Sabri Berkel “dekoratif”; Atıfet Hañçerliođlu “sanatkârla sanatı baş başa bırakan sanat”; Orhan Hañçerliođlu “yalnızca renk ve çizgiden ibaret, sanatçının kendisini gösteren”; Sabahattin Kudret Aksal “resim sanatının değerlerini araştıran, tartışan bir metod, eskiden beri süregelen çabanın, resmi katıksız olarak çizgi ve renkle kurma çabasının bir sonucu, soyut resmin son aşaması”; Zahir Güvemli “resmi sadece göze hitabeden bir renkli imkân olmaktan kurtarıp asrın felsefi görüşünü sığdırmak istemiş bir tekâmülün mahsulü”; Oktay Akbal “kişioğlunun yaratıcı zekâsının ve sanat gücünün yepyeni bir hamlesi, değişik bir arayışı”; Adalet Cimcoz “tabiatın taklitçisi ve modelinin kopyacısı olmayan” diye yanıtlamışlardır”³⁸¹.

1950’lerde geometrik ve dışavurumcu soyutlamanın Türkiye’de gelişmeye başladığı görülmüştür. 1954 yılında Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın Ankara’da Helikon Derneği’nde açtıkları sergi “Nonobjektif ve Abstre Resimler” bu anlamda ilk izlenimler olarak soyuta yakın üretimler sergilenmiştir. Yine aynı yıl içerisinde Adnan Çoker ve Lütfü Günay, İstanbul Maya Sanat Galerisi’nde ve Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi’nde soyut çalışmalarını sergilettirme imkânını sađlamıřlar³⁸². 1950’lerden sonra geometrik ve dışavurumcu soyutlamanın Türk sanatında gelişmeye başladığı dönemdir. Özellikle yerel nitelikli sanat üreten ressamlar bu dönemden sonra dışavurumcu soyut çalışmalara yöneldikleri görülmüřtür³⁸³.

Fuat Pekin’in “Mücerret Resim” başlıklı yazısında soyut sanat çalıştıkları iddia edilen Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Hasan Kavruk ve Salih Urallı’dan söz etmektedir. Oysa bu sanatçılardan nasıl soyut resim yaptıklarını söylememektedir. 1955’te yazdığı “Devlet Resim ve Heykel Sergisi” yazısında, soyut sanat ile ilgili tek bir cümle yazmazken kendisinin bu sanattan anlamadığı gerçeğini ortaya çikarmıřtır³⁸⁴.

³⁸¹ Nilüfer Tuba Yılmaz, *Türkiye’de Soyut Sanatın Gelişimi İçerisinde Burhan Uygur’un Yeri* (Yüksek Lisan Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s.28.

³⁸² Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.149.

³⁸³ Oktay, *a.g.e.*, s.210-211.

³⁸⁴ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.148.

1950-58 yıllarında soyut konulu resimler Türkiye’de az iken Avrupa’da Türk ressamların açmış oldukları sergiler daha fazladır. Nejat Devrim, Selim Turan ve Fahrünissa Zeid gibi sanatçılar Avrupa’da sergi açan önemli kişiler arasındadır. Bu yıllarda Adnan Turanî’nin Hannover, Hamburg ve Batı-Berlin Galerisinde açılmış sergileri vardır. Avrupa’da ilk non-figüratif çalışmalarıyla soyut resim sergisi açan sanatçımız, Selim Turan da Avrupa kültürüne yabancı değildir³⁸⁵.

1950 yılında Paris’te kurulan “Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA)” sanatın birçok alanında kurumsallığa doğru gitmiştir. Türkiye’de bu kurumsal dernek 1954 yılında, “Sanat Tenkitçileri Derneği” ismiyle İstanbul’da kurulmuştur. Avrupa’da bu derneğin kurulmasındaki amaç, non-figüratif sanatının ilkeleri doğrultusunda sanat üretimini desteklemektir. Avrupaya eğitim için giden sanatçılar, savaş sonrası non-figüratif sanatı Andre Lhote atölyesinde öğrenmişlerdir³⁸⁶. Türkiye dönüşlerinde yaptıkları resimlerle büyük beğeni toplamışlar ve 1959 Devlet Sergilerinde çoğu resim bu doğrultuda yapılmıştır. Aynı yıl içerisinde yine non-figüratif çalışmaları İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’nin önemli sanatçılarından Zeki Faik İzer, Sabri Berkel ve Halil Dikmen yapmıştır³⁸⁷.

1958 Brüksel Dünya Fuarında Türk Pavyonu için Bedri Rahmi Eyüboğlu soyutlamaya yer yer rastlanılmışsa da Figüratif olarak nitelendirmek gerekir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Almanya gezisi sırasında soyut çalışmalarıyla ünlü sanatçılar olan Ernst Wilhelm Nay ve Heinz Trökes’i ziyaret etmiştir. İstanbul dönüşünde soyut sanata başlayan sanatçı, 1959 yılından sonra da atölyesinde öğrencilerine de aktarmıştır³⁸⁸.

1950’den 1960’lara doğru Batı hayranlığı ile Avrupa seyahatlerinin sıklaştığı bir dönem olmuştur. Savaşın yaratmış olduğu psikolojik baskıya bağlı olarak kübist ve lirik bir soyutlamanın önü açılmıştır. Bizim bu dönemdeki sanatımızda kübist, fovist ve dışavurumcu anlayışları kurallaştırırken, Batı’da bu grupları yıkmaya yönelik sanat çalışmaları yapılmıştır. Batı, gelenekçi resim anlayışlarını terk ederek soyuta geçmiştir. Bu geçiş Türkiye’deki sanatçıların çok sonra anladıkları bir konu haline gelmiştir. 1955-60’lı yılların ortasına doğru d Grubu ve Müstakiller kuşağının üyeleri soyut kübizme ve lirik soyutlamaya yöneldiklerini yaptıkları resimlerden anlayabiliriz. Özellikle Bedri

³⁸⁵ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.150.

³⁸⁶ *a.g.e.*, s.150.

³⁸⁷ *a.g.e.*, s.152.

³⁸⁸ *a.g.e.*, s.153.

Rahmi Eyüboğlu ile birlikte Sabri Berkel, Refik Epikman ve Eşref Üren bu yönde kübist etkili soyut çalışmalara yönelmişlerdir. Adnan Turanî, bu dönemin resim anlayışlarını 5 gruba ayırmıştır:

1- Çallı kuşağının akademik izlenimciliği ile “Boğaziçi manzaraları” geleneğini sürdürenler; Şefik Bursalı ve Güzel Sanatlar Birliği ile “Boğaziçi manzaraları” sanatçıları bu gruba dâhil edebilir.

2- Lhote Kübizmasını yerlileştirerek hayali doğa resmi ya da figürlü kompozisyonlar yapanlar; Bu gruba, 1926 yılında Avrupa’ya giden sanatçılarla 1960’larda bu anlayışla resim yapanlar eklenebilir. Cemal Tollu bu anlayışa sahip ilk sanatçımızdır. Kübist bir anlayışla yöresel konulara ağırlık vermiştir. Refik Epikman, gençlik yıllarından 1960’lı yıllardaki soyut anlayışına kadarki dönemde, bu anlayışla üretim yapmıştır. Sabri Berkel, Ali Çelebi, Halil Dikmen, Hamit Görele, Bedri Rahmi Eyüboğlu’da bu gruba dâhil edilebilir.

3- Yöresel manzara, motif ve folklora değin konulara bağlanıp, bunları üsluplaştıranlar; Anadolu’yu peyzaj ve güzellikle resmeden Turgut Zaim, yöresel bir anlatımı, örf ve adetlerine göre yapmıştır. İhsan Cemal Karaburçak, Eşref Üren, Malik Aksel, İsmail Altınok, Neşet Günal, Nedim Günsür, Haşmet Akal, Cihat Burak, Turan Erol, Orhan Peker, Nevzat Akoral ve Aslan Gündaş bu anlayışta resim çalışmaları yapmıştır.

4- Lirik soyutlamaya ve geometrik soyutlamanın pürizmine önem verenler; Bu grubu üç başlığa ayırmak gerekir:

A. Geometrik non-figüratif çalışma yapan sanatçılar; Cemal Tollu, Adnan Çoker, Hamit Görele, İsmail Altınok, Altan Gürman ve Halil Akdeniz eklenebilir;

B.Lirik non-figüratif çalışma yapan sanatçılar; Adnan Turanî, Adnan Çoker, Hasan Kavruk ve Nuri İyem bu gruba eklenebilir.

C. Soyutlamacılar, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Abidin Elderoğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu,ERCÜMENT KALMIK, Adnan Turanî, Ömer Uluç, Hasan Kaptan, Arif Kaptan, Mustafa Ayaz, Turan Erol ve Ferruh Başağa gibi sanatçıları bu gruba dâhil edebiliriz.

5- Sayıları çok az da olsa, genç Pop'çular³⁸⁹.

1959'lu yıllarda, İstanbul'da Zeki Faik İzer, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Şemsi Arel, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Nuri İyem ve Adnan Çoker ön plana çıkarken Ankara'da Cemal Bingöl, Adnan Turanî, Lütfü Günay ve Cemil Eren ön plana çıkan sanatçılardır³⁹⁰

Soyut resim hakkında, 1960'lı yılların başında, özellikle bilim adamları ve sanatçılar tarafından yazılar yazılmaktaydı. Öyle ki Suut Kemal Yetkin ve Mazhar Şevket İpşiroğlu, bu dönemde sanat eleştirmenliği yaparak dönemin sanat modasına yazılar yazarak katkı verilmekteydi. Yakındıkları konuların başında salt soyutun özünü anlamadan resim yapan sanatçılardır. Türkiye'de 1950 ve 1960'lı yıllarda kuramsal anlamda tartışmalara girilmesi Türk Sanatı için ümit vericidir. Sanatın merkezleri niteliğinde bulunan İstanbul ve Ankara'da soyut sanata dair farklı yorumlar yayılmıştır. Geometrik-Lirik soyutlamacılar, Geometrik ve Lirik-nonfigüratif soyutlamacılar, kaligrafik çalışanlar ve özgür bir anlatım dili seçen sanatçılar olarak yorumlamak gerekir. Sanat gösterileri çoğalması, sergiler ve sergilerde yer alan sanatçıların artması, ressamın belli topluluklar çevresinde toplanması Türk resim sanatının ilginç bir evrimleşme içinde olduğunu göstermiştir. Kuşkusuz bunun bu şekilde olması, resim sanatımızın nicelik-nitelik olarak hızlı bir gelişim içinde olduğunu doğrular niteliktedir³⁹¹.

1960-70 sanat ortamında Ömer Uluç, Behçet Safa, Adnan Çoker, Lütfü Günay, Sarkis, Altan Gürman, Tülay Tura Börtecene, Cevdet Altuğ, Yaşar Yeniceci, Cemil Eren, Şemsi Arel, Ercümen Kalmık, Oktay Günday gibi sanatçılar bu dönemin soyut çalışmaları açısından önemli eserler üretmişlerdir. Bu sanatçılar kendilerini Dışavurumcu olarak tanıtır³⁹². Soyut resimde “doğa izlenimi” olmadığı ve bu açıdan da bazı sanatçıların doğayı resmin içine aktararak “izlenimsel figüratif sanat”ın oluşmasına zemin hazırlamaktaydı³⁹³. Bu tarihlerde soyut sanata karşı olanların bile bu alana yöneldiği gerçeği yadsınamaz. Soyut sanat, bu dönemin modasıdır. İlgi ve sanat

³⁸⁹ Adnan Turanî, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı Turkish Painting*, 2. Basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984, s.XI-XXXI.

³⁹⁰ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.157.

³⁹¹ Neslihan Şaşıhüseyinoğlu, *1970'lerden Günümüze Bireysel Sanat ve Türkiye'deki Resim Sanatı Eğitimine Yansımaları* (Yüksek Lisans Tezi), Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2015, s.

³⁹² Oktay, *a.g.e.*, s.231.

³⁹³ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.159.

nüfuzu da bu yönde çalışmalara yoğunlaşınca ister istemez figürlerini soyutlaştıran ve ne olduğu belli bir olamayan bir sanat çelişkisi, döneme damgasını vurmuştur³⁹⁴.

Figür resmi, doğanın ölçüsüne, çizgisine, renk ve mantığına bağlı geleneksel figür mantığı, nesne üzerinden soyutlamadan salt bir gerçeklikle oluşmaya başlamıştır³⁹⁵. Figür resminde “doğa biçimini yakalamada bir araç ve hatta bir inceleme aracı olan model karşısında yapılan desen, soyut resimde geleneksel anlamdaki gerekliliğini yitirmiştir”³⁹⁶ Bizde de figür ve soyut, çelişki halindedir. Doğa ölçüsüyle yapılan resimle soyutluk bambaşka iki kutbu ifade etmektedir. 1970’lere kadar bu ikilemin olduğu fakat bundan sonra “figüratif doğa” daha çok önemseneyeceği ve bu yıllardan sonra artık soyut bir şey ifade etmeyeceği mantığıdır³⁹⁷. Figür resmi ile soyut sanat arasındaki çelişkinin öz’ünü “mekân içindeki sıralanmasına dayanan derinlik yaratma işlemi”³⁹⁸ bu iki sanatı birbirinden ayırt ediyor. Figür resminde “salt doğanın mekânsal kuruluş mantığı”, soyut resimde en aza indirgenmiş olması ve doğanın belli derecede mekânsal sıralanma yapmaması, ikisi arasında bağ kurmayı engellemektedir³⁹⁹. Soyut sanat, mekânı yok sayar. Dolayısıyla perspektif de aranmamalıdır⁴⁰⁰. Maniyerist dönemden beridir kullanılan “açık kompozisyon”, soyut sanatla birlikte “kapalı kompozisyon” halini alacaktır⁴⁰¹.

Günümüzün Türk resmine yönelişi maddeler ile Akdağlı’nın tezinde, Kaya Özsezgin’den alıntı yaparak bu dönemi şu şekilde gruplara ayırmıştır:

- “1. İzlenimci bir anlayış doğrultusunda, kazanılmış eserlere bağlı kalarak, çalışmalarını kararlı bir çizgi üzerinde sürdürenler.
2. Eski eserleri, yeni anlayışlara doğru geliştirenler, biçimci ve inşacı eğilimde yapıt verenler.

³⁹⁴ a.g.e., s.160.

³⁹⁵ a.g.e., s.161.

³⁹⁶ a.g.y., s.161.

³⁹⁷ a.g.e., s.161-162.

³⁹⁸ a.g.yer, s.161-162.

³⁹⁹ a.g.e., s.164.

⁴⁰⁰ a.g.e., s.165.

⁴⁰¹ a.g.e., s.157.

3. *Yöresel görünimleri ve Türk insanını çağdaş anlayışla yorumlayanlar. Geleneksel Türk kültüründen ve sanatından yararlanma çabası gösterenler.*
4. *“Naif” ressamlar, ya da resimlerinde belirli ölçülerde “naif” öğelere yer verenler.*
5. *Eleştirel, toplumsal ya da toplumcu gerçekçiler.*
6. *Fantastik gerçekçiler, Türk resmine özgün bir kişilik katmak isteyenler.*
7. *Non-Figüratif ya da soyutçular*⁴⁰².

Soyut resmin sınıflandırılmasına girmeden soyut sanatı anlama ve Türk resmine nasıl geldiği konusuna da değinmek gerekir. Avrupanın taklidi ile yorumlamaya giden sanatçılarımız, “izlenimci, sentetik-kübist ve dışavurumcu” Avrupalılaşıma merakı, sanat yönümüzü belirleyen acıklı bir göstergesidir⁴⁰³.

3.3.1. Türk Sanatı’nda Soyut Resmin Sınıflandırılması

Sanatçılarımız ve aydınlarımız, Avrupa’da oluşan sanat ekollerini üsluplaştırmadıkları ve kültürlerine indirgemedi yapmacık, ithal edilircesine kopya etmişlerdir. Salt soyut sanatın 1910 yıllarında Kandinsky'nin lirik-non-figüratif yönlendirmeleri ile ortaya çıkmıştır. Soyut sanat, Avrupa’da 1910'lara doğru başlanılsa da bizim sanatımızda bilinçli olarak 1955'lerde rastlanılmaktadır. 1955'ten önce Avrupa'nın lirik-non-figüratifine karşılık, bizim sanatımızda üslup geliştirilmediği için geometrik-non-figüratif sınırlamasında sanat bilinci görülecektir. 1907'de Paris'te açtıkları kübist sergilerle Picasso-Braque biçimsel sonuçları, 1908'de Kandinsky'nin dışavurumcu soyut çalışmaları, soyut resmin doğmasında öncü olmuştur. Türk sanatı anlayışında, Cezanne'nin görüntüye dayalı kübist sınırlaması, modern sanat bağlamında ilerlenilmesi açısından engel olmuştur. Bu dönemde resim anlayışımız ile kültürümüz, çelişkiler içerisinde ilerlemiştir. Bu nedendir ki soyut sanatta kavram karışıklığı görülmüştür. Soyut çalışmalar her ne kadar geometrik-non-figüratif desek de 1926-30 yıllarında Avrupa'ya giden sanatçılarımızın, renk ile ilk bağımsızlıklarını kazandığını da

⁴⁰² Serpil Akdağlı, *1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler* (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.24-25.

⁴⁰³ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.167-171.

söylemek gerekir. 1926’da İngres’in biçim bozmaları, Cezanne, Picasso ve Braque’nin kübist biçim parçalanmışlıkları, bu kuşak tarafından dikkate alınmamıştır. Bu dönemin kuşağında renk soyutlaması yapan ressamalar, Müstakiller ve d Grubu’nda da görülmüştür. Her ne kadar böyle bir algı görülse de genel olarak buna uyulmadığı için de lirik-non-figüratif anlayışına geç kalınmıştır. 1930’lardan 1955’lere kadar “*renk soyutlaması*” yerine “*çizgisel biçim*” egemen olmuştur. Sanatçılarımızın belki de yoğun olarak biçimsel sorunlara girmesi, L opold L vy’nin atolyesi ile İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlamak daha gerçekçi olur. Lirik soyutun geç kalması da biçim bozmalarına bağımlı olan sanatçıların Fovist Akımı ile dışavurumcu oluşum nedenlerine inilmediğinden de kaynaklanıyor olabilir⁴⁰⁴.

1945’lerde dünya sanatının en moda hali soyut sanattır. 1970’lerde soyut sanat modası bitmiştir. Batıda ve Türkiye’de sanat ortamı artık yerini figüratif resme bırakmıştır. 1970’lerde  ağdaş olmayan bir “kaçak” sanat olarak görülmüştür. Soyut sanat, “devrim” olarak tüm dünyayı etkisi altına almıřtır⁴⁰⁵. Soyutlamanın düşünsel eforu dünyayı ve nesnelere uzama açmıştır. Derinlik kazandıran soyut, taklitçiliğin de sona erdirilmesi açısından önemli bir sanat ekolü haline gelmiřtir⁴⁰⁶.

Soyut sanat ile ilgili sınıflandırmayı, Nurullah Berk ve Adnan Turanî’nin soyut çalışmalarında 4 bölümde inceledikleri görülmektedir. Bu araştırma tezinde yine bu tipolojiye bağlı kalınarak incelemek faydalı olacaktır. Bu nedenle 4 grup halinde ele alınan bu bölüm, aynı tipolojik sistem ile incelenmiştir.

3.3.1.1. Geometrik Soyutlamacılar

Geometri, geo (dünya) ve metri (ol m) türetilen “dünya ol m ” anlamı tařımaktadır⁴⁰⁷. 20. yüzyılın başında endüstri ve teknolojinin gelişimiyle resimde biçimler parçalanmaya, betimlemeye başlanılmış. Cezanne’nin etkisiyle nesnelere küreye, koniye ve silindire gibi geometrik düzenlemelere d n řt rm řt r⁴⁰⁸. Buna bağlı olarak geometrik soyut sanatın temellerinin atıldığı ve modern sanatın geometri ile anlaşılacağı fikri ile dünyanın özünü bulmaya çalışmışlar. Bu açıdan bakıldığında;

⁴⁰⁴ Berk, Turanî, *a.g.yer*, s.167-171.

⁴⁰⁵ Güven Turan, “Soyut Resmin İzinde”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, YKY, Yıl 16, Sayı 45, 1991, s.19.

⁴⁰⁶ Semih Kaplıanoğlu, “Soyuttan Bize Kalan”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, YKY, Yıl 16, Sayı 45, 1991, s.22.

⁴⁰⁷ Naymanlar, *a.g.t.*, s.10.

⁴⁰⁸ *a.g.t.*, s.11.

“Biçimcilik ve karşı-biçimcilik hareketi sanat tarihi içinde her zaman var olmuştur. Buna bağlı olarak organik formda nesnelere geometrikleştirilmesine sanat tarihinin birçok döneminde rastlanmaktadır. Fakat bu durum Cezanne ile bir üslup sorunu haline ve modern sanat akımlarında görünen gerçekliğin yansıtılması endişesi büyük ölçüde ikinci planda kalmıştır. Böylece bu başlık altında incelenecek sanat yapıtları arasında daha çok modern sanat akımları, özellikle kübizm içinde olan eserler yer bulacaktır. Çünkü kübist anlayışta resim artık doğayı taklit eden, bir sanat olmaktan çıkmış ve soyut biçimlerin oluşturduğu, doğa düzenine paralel, lojik matematik bir düzen gösteren bir konstrüksiyon olmuştur. Bu soyut, yalın biçimlere bakıldığında geometrik biçimler ile karşı karşıya gelmektedir. Bu durum kübizmin, dünyanın özünü geometrik figürlerde bulduğunun ve biçimi matematik özü içinde çözümlendiğinin göstergesidir”⁴⁰⁹.

Doğaya bağlı kalmadan kendi izlenimlerinden hareket ederek sanatlarını icra etmişlerdir. Sabri Berkel, Veysel Erüstün ve ilk soyut-geometrik formlarla resim üreten sanatçılar, yapıtlarını renkleri sınırlayarak soyut çalışmalar yapmışlar⁴¹⁰. Geometrik soyutlamacılar, geleneksel Türk süsleme ve yazı sanatları ile biçimsel ilgiden ilham alarak sanat üretimine katkıda bulunmuşlar. Gördüğümüz her şeyin, görünen gerçek varlığından ziyade, geometrinin düzenlendiği bir yapılanma söz konusu olmuştur. Cezanne'nin sanatından geliştiği geometrik soyut düzenlenme, salt soyut sanatın kavramlaşması açısından da önemli kılan sanatçıların başında geliyor. Geometrik eğilimlerin görüldüğü 1930'lardan günümüze, sanatçıların doğası geometrik şekillerden kurulan bir matematik söylemi görülür. Kübizmin en saf halinin soyut sanata aktarımıdır. Dolayısıyla Ülkemizde kübizmi benimseyen d grubu sanatçıların, bu yönelimde eser verilmesi de kaçınılmaz bir gerçektir. 1950 sonrasında tam anlamıyla

⁴⁰⁹ Naymanlar, a.g.t., s.12.

⁴¹⁰ Ersoy, a.g.e., s.36.

kendi üslup ve biçemlerini oluşturan sanatçılarımız, geometrik ve non-figüratif soyut sanatın kavramsallaşması da yine bu dönemde ortaya çıkmıştır⁴¹¹.

Ferruh Başağa, İsmail Altınok, Mübin Orhon, Abdurrahman Öztoprak, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Nüzhet Kutluğ, Altan Gürman, Bekir Sami Çimen, Âdem Genç, Halil Akdeniz, Mehmet Mahir, Bubi, Zekai Ormancı, Pesent Doğan, Tanju Demirci, H. Avni Topçu ve Devabil Kara geometrik non-figüratif çalışmalar yapan sanatçılar arasına girmiştir. Hamit Görele’de resimlerinde salt renklerle sınırlandırıp geometrik biçimlerle içini doldurmaktaydı. Geometrik biçimlerle yapmış olduğu bu resimleri, araştırılmadan dönem odağından etkilendiği görmek mümkündür. Buna göre, tual üzerine düz yüzeyler halinde sembolik biçimler yaratılarak renk skalasını ikinci plana itmiştir⁴¹².

Salih Urallı’da “*Figüre bağımlı soyutlama ile bizde modleden ilk vazgeçenler arasında*” yer alan sanatçı, daha 1945’lerde kübizmin çizgisel kesişmelerine dayandırmıştır. Figür çizgilerini, dengeli arabeskler halinde üretmiştir. Dolayısıyla yaptığı resimlerinde bilinçli bir geometrik biçim görmek mümkündür⁴¹³.

Refik Epikman ise “*Geometrik inşalı çalışmalarına rağmen, renkçi bir duygululuğun egemen olduğu resimler yapmıştır. Bu nedenle, onun geometrik kuruluşlu resimlerinde, lirik sayılabilecek bir sevimlilik, bir samimiyet de gözlemlenir*”. 1926’da Avrupa’ya giden sanatçılar, kübizmi 1950 sonrası geometrik soyutlamaya oturttukları görülür⁴¹⁴.

3.3.1.2. Lirik Soyutlamacılar

Lirizm, içsel duyguların dışavurumudur. Sanatçı özgür ve özgürlüğü ifade ederken de istediği malzemeyi araç olarak resimde figür olarak kullanabilir. Sanatçının gözünde fırça, boya, tual ve her türlü iç yaşantıyı ifade edecek konular, araç olarak düşünülebilir. Gerek konudaki özgürlük gerekse teknik bakımdaki özgürlük, bu resim grubunun şekillenmesinde önemli rol üstlenir. İç dünyasında bir çiçek, bir kadın, bir erkek, sanatçı için esin kaynağı olabilmıştır.

⁴¹¹ Akdağlı, *a.g.t.*, s.26.

⁴¹² Berk, Turanı, *a.g.e.*, s.175.

⁴¹³ *a.g.e.*, s.176.

⁴¹⁴ *a.g.e.*, s.177.

“Lirik soyutlamacı bir edinin renksel ipuçlarıyla dolu olan yüzey, varlık katmanlarının espastan yana kullanırken, bir yandan da devingenliği elden bırakmayan –çizgi ve lekenin uzlaşmaz arayışıyla bizi yap-bozlarla bileşik puzzle’sı bir estetiğe doğru sürükler. Işıksal alanların önemiyle bir kez daha ortaya çıkan renksel boyut, tanımsız ikonografik çözümlere gebedir. Şüphesiz bunlar sanatçının bilinçaltındaki anısal izlenimlerden doğan ve kendinden başka öncülü olmayan bireysel etki kökenli sorgulamalardır”⁴¹⁵.

Hasan Kavruk, Mustafa Çömekçe, Nejat Melih Devrim, Lütfü Günay, Adnan Turanî, Orhan Tamer, Burhan Doğançay, Erdal Alantar, Ediz Tezel, Güngör Taner, Asım İşler, Gökhan Anlağan, Bilal Erdoğan, Gören Bulut, Hasan Pekmezci, İsmet Çavuşoğlu, Fevzi Tüfekçi, Salih Turan, Lütfü Cülcül, Bahattin Odabaşı, Orhan Benli, Mehmet Gün, İrfan Okan ve Bahar Kocaman lirik soyutlamacı sanatçılar arasında yer almaktadır⁴¹⁶.

Lirik soyutlamacılar, var olan öze, geometrik, katı ve mantığa dayalı biçimler ile ulaşacaklarına inanmadıkları için, resimlerinde bu unsurlar yoktur. Lirizm, öz geometrik biçimler, mutlak varlık ve duyular ötesi ile de elde edilemez. Çünkü hareket yoktur ve oluş sadece hareket ile belirlenebilir. Evren eğer hareket halindeyse sanatımız da öz, statik ve somut biçimlere indirgenmemelidir. Bir açıdan doğaya ters olan bir geometrik biçimle resim yapmak çok da birbiriyle örtüşülemeyecek bir gerçektir. Dolayısıyla öz olan şeyi resmetmek için hareket şarttır. Soyut sanatın lirizmini anlamak için kendi içlerine yönelmeli ve kendi duyum algılayışlarından yola çıkarak soyut biçimleri ortaya çıkartabilmelidir⁴¹⁷.

Zeki Faik İzer, lirik non-figüratif çalışmalar yapan en önemli sanatçılar arasındadır. 1950’lerden sonra yaptıkları çalışmalarında, nesneden bağımsız bir üslup seçerek çizgi ve rengin hareketli formlarla bütünleşmiştir. Abidin Elderoğlu, lirik soyutlamalarında rastlantı sayılabilecek çizgileri ve lekesel bir üslupla konuyu ele alır. Konularında daha çok rastlantı üzerine yoğunlaşan ressam, belli-belirsiz yazıları resim için bir araç olarak görür. Belirli bir anlamı olmayan bu yazılar belki de biçiminde zıtlık

⁴¹⁵ Akdağlı, a.g.t., s.32.

⁴¹⁶ Berk, Turanî, a.g.e., s.179.

⁴¹⁷ Yılmaz, a.g.t., s.48.

yaratmak için kullanılmaktaydı⁴¹⁸. Ercüment Kalmık, lirik manzara soyutlaması ressamı olarak da bilinir. Renkli kişiliğe sahip ressam, balıkçı kayıkları, ağlar, çardaklar konuları belirgin salt lekesele üslupla yapmıştır. Doğa sevgisiyle lirik soyutlamayı bir bütün halinde renk-leke uyumu içinde resimler yapmıştır. Renk ve leke uyumunu hemen her tablosunda dengeli olarak yapması, rastlantı olmayan bir özelliğidir. Bütün lirizm kokan tablolarında bilinçli dokunuşlar ve dengeleyici renk unsurları çalışmaları başarılı bir ressam haline getirmiştir⁴¹⁹. Abidin Dino'nun, yaptığı bazı çalışmaları ile bu gruba dâhil etmekte fayda vardır. “Siyah Deniz” adlı tablosundaki siyah-mavi, kırmızı-mavi renk uyumuyla soyut lirizmi başarılı bir şekilde yapmıştır. Ankara’da 1977 tarihli “Doksan Çiçek Dokunsun Çiçek” adlı sergisinde, lirik soyutlama ağırlıklı olarak yapmıştır⁴²⁰. Fahrünnisa Zeid, 1950’de Paris’te açmış olduğu “Galerie Allendy Sergisi”, soyut çalışmalarla Avrupa’da önemli bir sanatçı haline getirmiştir. Lirik soyutlama eserlerini 1964 yılında Ankara’da Hitit Müzesi’nde sergilediği görülür. Zeid, kendi iç dünyasını, resimlerine aktardığı ve yumuşak-sert dokulu zıt renkleri biçimini güçlendiren en belirgin özellikleridir. Bu zıt dokulu çalışmaları arasında “Melekyağı, Hayaletler ve Boyalı Çerçeve” adlı tabloları lirik kokmaktadır⁴²¹.

Arif Kaptan, ilk lirik soyutlama yapan sanatçılarımız arasında yer edinmiştir. Bu kanıya varmamızın nedeni ise 1953 yılında yapmış olduğu yapıtlar örnek verilebilir. 1947 yılında André Lhote atölyesinde geometrik bir soyutlamaya gidildiği ve bu atölyeden sonra belirginleşen doğa sevgisi ile lirizm eserlere ağırlık vermesine neden olmuştur. Renkçi bir kişiliğe sahip olan sanatçı, eski İstanbul manzarasına renkçi bir anlayışla yaklaşmıştır⁴²².

Resimlerinde, düz bir zemin ve üstündeki geometrik motifler olarak ayırt etmek gerekir. Motifler zarif ve renklidir. Motifleri üst üste bindirildiği ve kadife etkisi hissettiren dokunuşları görmek mümkündür. Resimlerini besleyen en önemli faktör, doğadır⁴²³. Hasan Kavruk’da lirizm kokan ilk sanatçılar arasındadır. Her ne kadar André Lhote atölyesinde eğitim aldıysa da doğa soyutlamasına yöneldiği görülür. Resim

⁴¹⁸ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.181.

⁴¹⁹ Berk, Turanî, *a.g.y.*, s.181.

⁴²⁰ *a.g.e.*, s.182-183.

⁴²¹ *a.g.e.*, s.183.

⁴²² *a.g.e.*, s.184.

⁴²³ *a.g.y.*, s.184.

anlayışında, konudan çok boyalarla yarattığı biçimsel formlar, anlayışını belirlemiştir⁴²⁴. Özdemir Altan, 1966 yılından bu yana soyutlayıcı resimler üretse de 1975’li yıllarda figüre de yöneldiği söylemekte fayda vardır. Soyutlama üretiminde renkli, geniş parçalı düz yüzeylerle oluşturulmuş ve bu parçalı düz yüzeylerde yazısal kokan çizgilerle oluşturmuştur. Hareketli fırça darbeleriyle zıt etki yaratacak siyah ve beyaz renkleri derin hacimler oluşturmuştur⁴²⁵. Devrim Erbil, 1962 yılından sonra kendi kişiliğini lirik soyutlamada aramıştır. O dönemlerde yarattığı soyut resimlerinde, zemini kahverengi ve kalın fırça darbeleriyle motif yaratmıştır⁴²⁶.

Bu tarihten sonra, giderek inceleyecek boya vuruşları, grafik gibi yazısal hamleleri ve İstanbul’un kuşbakışı resim peyzajları önemli bir soyutlama ustası yapmıştır⁴²⁷. Mustafa Ayaz, doğa soyutlamacısı olarak bilinmektedir. Non-figüratif çalışmaları da başarılı olsa da renkçi lirizmi daha ön plana çıkan sanatçının, doğaya dayandırdığı lekesele formlarla soyut yüzeye indirindiği renkçi bir resim anlayışıyla yapmıştır⁴²⁸.

Konularında köy, köy manzarası ve halk dansları çok kullanılmıştır. Leke ve çizgileri soyutlayarak ortadan kaldırmıştır. En son tevelllerini bölerek çizgisel anlatımla renkli bir renk skâlası ile formu yakalamak istemiştir⁴²⁹. Burhan Uygur’da lirik soyutlama ile yapılmış çalışmaları bulunmaktadır. Ancak figürlerinde tamamıyla soyutlanmış dışavurumcu resimleri de çoğunluktadır⁴³⁰.

3.3.1.3. Geometrik Non-Figüratif

Batı ile eşzamanlı geometrik non-figüratif çalışmalar yapan ressamlarımız, nesne ve figürleri renk yoluyla parçalayarak yeni sanatı oluşturmuşlar. Geometrinin salt kurallarını ve tasarımını oluşturmada yeni arayışlara girerek sanat eserlerini yaratmışlardır⁴³¹. Figür olmadan tamamen salt soyut biçimlerinden oluşturulan

⁴²⁴ *a.g.e.*, s.185.

⁴²⁵ *a.g.e.*, s.187.

⁴²⁶ *a.g.y.*, s.187.

⁴²⁷ *a.g.e.*, s.188.

⁴²⁸ *a.g.e.*, s.189.

⁴²⁹ *a.g.e.*, s.189-190.

⁴³⁰ *a.g.e.*, s.191.

⁴³¹ Akdağlı, *a.g.t.*, s.44.

geometrik non-figüratif çalışmalar, lekeci parçalanışı geometrik kurallara bağlar⁴³². Batı ile farklı bir çizgide gelişen geometrik non-figüratif çalışmalar, Picasso-Braque kübizminin nesne biçimine karşı olmuşlar. Batıda kübist etkiler renkle parçaladıklarından bizim sanatımıza etki edilmediği görülüyor. Buna göre;

“Kübizimde nesne, biçim olarak zorlanıp parçalanmasına rağmen, resimde, görüntüye dayanan konu terkedilmemiştir. Bu nedenle, kübizmi yaratanlar arasında, geometrik non-figüratif tek bir yapıt verene bile rastlanmamıştır”⁴³³.

Bizim geometrik non-figüratif anlayışımız, batıkinden farklı olduğu kadar, alınıp getirildiği yerden de farklıdır. Batı, Picasso-Braque kübizmin yolundan soyut sanata varmıştır. Dolayısıyla kübizmin nesne anlayışında parçalanmışlık ve görüntüye dayanan konu stili terk edilmemiştir. Batının salt-soyut anlatımı, nesnenin renkle parçaladığına inanılan bir resim anlayışı, bizde bu oluşum söz konusu olmamıştır. İlginç olan konu ise 1953 yılında Avrupa sanatında moda olan geometrik non-figüratifi, Batı ile paralel olarak benimsemişler. Özellikle 1960'lara doğru İstanbul ve Ankara'da yaygınlık kazanan bu soyutlama türünde, rengin non-figüratif anlayışı benimsenip çalışmalar yapıldığı görülmüştür⁴³⁴.

Modernleşmenin öncülerinden biri de kuşkusuz Sabri Berkel'dir. Soyut sanatla özdeşleştirmek gerekir. Kendi görüşlerini geometriye, doğaya bağlı kalmadan, büyük bir ustalıklarla aktarabilmiştir. Sanatçı eserlerini yaparken “kurgulama anlayışı” içinde lirizm kokan ne varsa terk etmiştir. İnşacı ve ritmik çizgi dokusunun karmaşık ve katı formlarını geometriye aktararak form oluşturmada ustadır. Sanatçı, geometri kompozisyonları yaptığı gibi lekesel çalışmaları da bulunmaktadır. Tüm çalışmalarında ortak olan şey, önceden planlanmış kompozisyon düzenine bağlı olmasıdır. Tesadüf veya anlık fırça darbeleriyle eser üretmemiş ve ne yaptıysa da akılcı bir mantık ve düzenli kompozisyon dâhilinde kurgu oluşturarak değer vermiştir⁴³⁵. Kübizmin sert

⁴³² Yılmaz, a.g.t., s.41.

⁴³³ Berk, Turanî, a.g.e., s.195.

⁴³⁴ Maide Kasapoğlu, *Çağdaş Türk Resminde Soyut Resim*

(<http://www.sanatduvari.com/cagdas-turk-resminde-soyut-resim/#prettyPhoto> İletişim Tarihi: (04.06.18).

⁴³⁵ Ersoy, a.g.e., s.36.

hatları ile soyut sanata başlamıştır. Çağdaş yorumu, salt renk ve geometrik formları, pastel renk armonisiyle yakalamıştır. Boyayı ölçülü kullanmayı bilen, gerektiğinde de kontrast renkler ve güçlü çizgiler ile resim bilincine girmiştir. Siyah-beyaz renk zıtlığı ile bunların arasında kalan boşlukları özenli biçimde doldurduğu, valör değerler vermede uzman olduğunu kanıtlamıştır⁴³⁶. Türkiye’de ilk non-figüratif çalışmalar, 1953 yılında Cemal Bingöl resimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Kolâjlardan yararlanarak soyut resme yer veren sanatçı, nitelikli matematik kuralları çerçevesinde olay örgüsünü yaratmıştır⁴³⁷. Boyaların dokusal özelliklerine ve yüzey parçalanmalarına yer vermeyerek akılcı bir üslupla geometriye yönelmiştir. Az renk ve katı geometrik formlarla resimlerini üretmiştir⁴³⁸.

Cemal Bingöl; kesin çizgilerle, son derece sade ve sürpriz sonla motiflerini tamamlamıştır. Çalışmalarını yaparken disipline çok değer verir ve matematik kuralları onun sanatını şekillendiren en büyük etmenlerin başında yer alır. 1953’ten 1975’e kadar bu üslupta devam etmiştir⁴³⁹. İsmail Altınok, Halil Akdeniz, Gencay Kasapçıgil, Bekir Sami Çimen, Hüseyin Bilişik ve 1960’lardan sonra geometrik soyutlamaya giden Elif Naci’de çalışmalarında siyah-beyaz zıtlık Soyut parçalanmış figürlerle yapıtlarını oluşturur⁴⁴⁰.

3.3.1.4. Lirik Non-Figüratif

İnsan psikolojisini derinlemesine resme aktaran lirizm, fantastik ve gerçek olmayan konuları içselleştirip resim yüzeyine aktarmıştır. Çevredeki deformasyonu açıklamak için algılama yoluyla düşünsel kavramlara inildiği ve resme farklı boyutlar getirmişlerdir. Bilinmeyen bir âlemde bilinmeyen bir resim hikâyesine başlamak öncelikli tercihleri olmuştur. Lirizm açısından çevre çok önemli bir etkidir. Soyutlamayı yapan her sanatçı çevreyi ya olduğu gibi alır ya da soyutlayarak alır. Oysa lirik non-figüratif sanatçılar, çevreyi hayali bir boyut halinde alır. İşte tam da burada boyut farkı oluşmuştur. Fantastik doğanın biçimli soyutlanması onlar için özgürlüğün

⁴³⁶ *a.g.y.*, s.36.

⁴³⁷ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.196.

⁴³⁸ Ersoy, *a.g.y.*, s.36.

⁴³⁹ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.197.

⁴⁴⁰ *a.g.e.*, s.206.

sembolüdür⁴⁴¹. Lirik anlatım, yazısal özellikler taşıyan boyasal bir savaştır. Fransızların motifsel lecekiliğine karşı Amerikalıların motifsiz lecekiliğini yine bu anlayışta sınıflandırabiliriz. Türk sanatı, lirizm soyutlama çalışmalarında her iki değerlendirmeye göre de eser verilmiştir⁴⁴². Sanatçılar, bu grupta eser üretirken içinden gelen dürtü-hislere bağlı kalıp; bu hisleri resme aktarmıştır. Lirik non-figüratif çalışan sanatçılar, doğal-yalın bir perspektif kullanıp, nesneyi de renkle ifade etmişlerdir. Nesne ile yaratılan renk, parçalanmış bir biçim, resimsel doku ile diğer soyut tipolojisinden ayrılmıştır. Bu nedenle soyutlamadan soyuta geçiş için doğal oluşumları bir araç olarak görmekte fayda vardır⁴⁴³.

Uzun yıllar Paris'te kalan Zeki Faik İzer, 1930'lu yıllarda figür deformasyonuna dayalı biçimsel üslupta başladığı sanat yaşamında, 1950'lerde ise nesneden bağımsız çizginin ve rengin hâkim olduğu hareketli non-figüratif üslubu belirginleşmiştir. Resimlerinde görülen hareketli arayışlar, ritmik formlar ve ince kıvrak dönüşler her yöne dağılarak resim kompozisyonunu oluşturmuştur. Geleneksel Türk sanatının etkisiyle yıldız kullanmayı sever. Çok renkli bir üsluba sahip sanatçı, kontrast renkleri en çarpıcı biçimde kullandığını görmek mümkündür. Batı resim sanatında usta yapıtlar verdiği gibi Uzakdoğu sanatlarında da usta çizimler yapmıştır. Yüzey üzerine, hareketli fırça darbeleriyle resmi iki boyutlu olmaktan çıkarmıştır. Lirik çizgilerini belirleyen hareketli fırça darbeleri, perspektif yakalamada araç olarak görmüştür. Perspektifi, fırça darbelerinde kat kat sürmesi ve bir formun içinden, arasından gelecek şekilde hareket sağlamasıyla elde etmiştir. Odak noktası belli olmayan bu çok katlı resim programını, yüzeye dağılmış renk skâlası ile başardığını söylemek gerekir⁴⁴⁴.

1945 yılında Paris'e yerleşen ressamlarımızdan Nejat Devrim ve Selim Turan, Musée d'Art Moderne'de lirizm çalışmalarıyla bu grup açısından ilk eser verenlerdir. 1948'de ise Fahrünnisa Zeid'de lirizm tadında eser vermiştir. 1955-60 yılında katı bir geometri çalışmalarıyla soyutlamaya giden Abidin Elderoğlu da bu gruba dâhil etmek gerekir. 1960 yılından sonra lirik çalışmalar yapan sanatçı, taslak çalışmalarıyla ön plana çıkar. Taslak çalışmalarını Hollanda'da bulunan Goblen Halı İmalatı için

⁴⁴¹ Akdağlı, *a.g.t.*, s.55.

⁴⁴² Maide Kasapoğlu, *Çağdaş Türk Resminde Soyut Resim* (<http://www.sanatduvari.com/cagdas-turk-resminde-soyut-resim/#prettyPhoto> İletişim Tarihi: 04.06.18).

⁴⁴³ Yılmaz, *a.g.t.*, S.43.

⁴⁴⁴ Ersoy, *a.g.e.*, s.48.

yapmıştır⁴⁴⁵. Abidin Elderoğlu, 1930 yılında Paris’te Julian Akademi’inde iki yıl sanat eğitimi aldıktan sonra 1932 yılında renk lekelerinin egemen olduğu soyut çalışmalarında figüratif soyutlama yapmıştır. Bu tarihlerden sonra soyut çalışmalarına geleneksel hat sanatını ekleyerek milli Türk sanatı kokan soyutlamaya gitmiştir. Sanatçı yapıtlarında çizgisellikten lekesel soyutlamaya gider. Bir çizgi ağı oluşturan sanatçı, tuval yüzünü harflerin okunurluğunu bozmayarak kendine özgü ritmik bir görünüm kazandırmıştır. Lirik soyut çizgi sentezine eski yazıların plastik değerinden faydalanarak ulaşmıştır. Çalışmalarında lekeci bir anlayışın hâkim olduğu soyutlamalarıyla, geometrik soyutlamanın düzenlendiği yüzeylerde açık-koyu renk değerleriyle üslubunu ortaya koymuştur. Kaligrafik çalışmalarında, yuvarlak ve kıvrımlı hatlarla tuğra şeklini andıran hareketli biçimleri ve yazı formunu ortaya koyarak çalışmıştır. Eski yazıtlardan yararlanarak yaptığı çalışmalarda çizgisel müzikalitelere, çukur ve kabartmalı kompozisyonlar şeklinde soyut sanatı yansıtmayı başarmıştır. 1960 yılından sonra suluboya ve yağlıboya biçimleri kalın siyah hareketli, konturlarında kıvrımlı çevre çizgilerle belirlenen bir anlayış benimsemiştir. Kaligrafik öğeleri okunabilir ve anlamlı birer doğu geleneklerini yansıtarak ortaya koymuştur. Çalışmalarında aydınlık ve renkçiliğin gözle görüldüğü soyut lirizmde, duygunun, sosyo-kültürel hayatın canlı tarihi belgesine rastlamak mümkündür⁴⁴⁶. Selim Turan, Anadolu'nun geleneksel kültürünü, Batı ile kaynaştırılıp çizgi ve lekesel uyumunu resimlerine yansıtmıştır. Eserlerinde Batı ve Doğu kültürünü ustalıkla kullanmayı bilmiştir. Atlan ve Hartung’la olan arkadaşlığı sayesinde soyut çalışmalara yöneldiği ve Batı’da uzun yıllar kaldığı için de burada salt soyut sanatın dinamiklerini yerinde görmesi bile ustalığını kanıtlar. Sanatının başarılı olması, çizgi ve leke uyumundaki dengede gizlidir⁴⁴⁷. Eren Eyüboğlu ve eşi Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun da lirik soyutlama yaptığı görmek mümkündür. Ferruh Başağa, Türk sanatında ilk soyutlamacılar arasında yer alır⁴⁴⁸. 1953’ten 1970’e kadar soyut çalışmalar yapan sanatçı, Nuri İyem ve Akademideki birçok hoca arkadaşını da etkileyerek soyut çalışmalar yapmasının yolunu açmıştır⁴⁴⁹. Buna göre lirik soyut anlatım;

⁴⁴⁵ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.208-209.

⁴⁴⁶ Bayramoğlu, *a.g.m.*, s.12-15.

⁴⁴⁷ Ersoy, *a.g.y.*, s.48.

⁴⁴⁸ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.210.

⁴⁴⁹ *a.g.e.*, s.212.

“Lirik soyut anlatımın, yazısal özellikler taşıyan boyasal bir savaş olduğunu.. Fransızların motifsiz lekeciliği ile Amerikalıların motifsiz, rastlamsal lekeciliği de gene bu anlayış içinde sınıflanır. Bizde lirik non-figüratif resim yapanlarda bu iki değerlendirme de görülür”⁴⁵⁰.

Fethi Arda, yazısal fırça darbeleri yaparak soyutlamaya giden bir sanatçımızdır. Fırça darbelerindeki serbestlik ve heyecanlı yazısal dil ile figürlerini şekillendirmiştir⁴⁵¹. Turan Erol, Adnan Çoker, Eren Eyüboğlu, Hasan Kaptan, Muammer Bakır, Erdal Alantar, Fethi Kayaalp, Mübin Orhon, Zahit Büyükişleyen ve Altan Gürman lirik soyutlamaya giden önemli sanatçılar arasında yer alır. Mübin Orhon, salt lirik-soyut çalışmalar yapmıştır. Sulandırılmış yağlıboya ve soyut lekeciliği, eserlerinde etkili resim karakterinin şekillenmesinde yardımcı olmuştur⁴⁵².

3.4. DÖNEMİN SANAT GRUPLARI

3.4.1. On’lar Grubu

1950’li yıllar “*Türk Resim Sanatı*” açısından bir kırılma yılının temelidir. Soyut sanat kendisini içten içe göstererek giden etkin bir resim anlayışına ve tabiki dönem modası haline gelecektir. 1960’lı yıllardan sonra “*bireyselleşme*” faktörünün giderek yoğunlaşmaya başladığı dönemdir. Buna göre Bedri Rahmi’nin öğrencileri tarafından çağdaş ve geleneksel motifleri bir araya getirip sanat yapma merakı ile bu dönemde moda olacak soyut; bireyselleşecek sanattan uzak, yeni bir sanat ortamı yaratmak istemişlerdir⁴⁵³.

Doğu ve Batı bireşimine yönelen grup, özgün resim üzerinde yoğunlaşmışlar. Resmin çıkmazını, yine doğrudan doğruya resmin kendisi olduğunu gördüklerinden toplum ile sanat arasında bağ kurmaya çalışmışlardır⁴⁵⁴. Bedri Rahmi Atöylesi’ndeki 10 öğrencisi tarafından 1946 yılında kurulmuştur. Dışavurumcu üslupla toplumsal

⁴⁵⁰ a.g.y., s.212.

⁴⁵¹ a.g.e., s.214.

⁴⁵² a.g.e., s.212.s.216.

⁴⁵³ Özsezgin, a.g.e., s.9.

⁴⁵⁴ Öndin, a.g.e., s.194.

çelişkiler konu edilerek resmedilmiştir⁴⁵⁵. Akademideki yemekhanede bir sergi açarak sanat hayatına başlamıştır. Grubun amacı, Anadolu'nun süsleme öğelerini Çağdaş Batı sanatıyla özleştirerek yöresel bir anlayışla soyutlama yapmaktır. Akademi'de açtıkları ilk sergilerinde afişlerde, birinde kilim nakışına ve diğerinde El Greco'ya ait figüre yer verirler. Bu iki farklı sanatı aynı anda kullanmaları, her iki sanata da sahip çıktıkları anlamı taşır. Bedri Rahmi Eyüboğlu, öğrencilerine destek çıktığını ve grubun üyelerinin Batı sanatı eğitimi aldıktan sonra Türk süsleme sanatlarını incelemeye başladığını belirterek:

“Türk tezyini sanat dehasıyla ancak Garp resminin temeli üzerinde esaslı bir şekilde durduktan sonra temasa geldiler. Tezyini sanatlarımızı âbâd (bayındır) eden, icat fikrini, biçimde, renkte, istifte son haddine ermiş, vuzuhu benimsemeye başladılar. Bu benimsemede bir gün bir Fransız, bir İspanyol, bir Alman ressamın da öteye gideceklerine eminim. Çünkü benimsemeye çalıştıkları vuzuh, babalarının, dedelerinin malıdır”⁴⁵⁶.

1950'lere kadar sanatı Batıda arayan sanatçılar, bu dönemden sonra Türk tezyinini önemseyerek ve süsleme programlarını değiştirerek ulusal-yöresel bir eğilim gerçekleştirmişlerdir. Ulusal-yöresel konuları da artık Batı sanatı kadar önemseyen grup; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız Sarptürk, Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, İvy Strangali, Osman Oral, Adnan Varınca, Remzi Raşa, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam'dan oluşur⁴⁵⁷. Amaçları Anadolu'nun geleneksel Türk nakış ve motiflerini Batı resminin anlatım öğeleri ile birleştirerek, doğadan ve yaşanılan çevrenin konularını yöresel bir dille sanatın soyutlama anlayışıyla işlemektir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sanatına ve resme bakış açısıyla etkilenen grup, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimleri boyunca Batılı ustalar olan Dürer ve Leonardo Da Vinci gibi ressamların çalışmaları

⁴⁵⁵ Seyfi Başkan, *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*, 1. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s.2.

⁴⁵⁶ Burcu Pelvanoğlu, “Türkiye’de Resim Sanatının Doğuşu”, *Hoca Ressamlar, Ressam Hocalar ‘Sanayi-i Nefise’den MSGÜ’ye Akademi Resim Hocaları Sergisi’*, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s.53-54.

⁴⁵⁷ Gören, *a.g.e.*, s.135.

üzerinde çalışarak Türk motiflerini, yöresel çizgilerini sağlam temeller üstünde Doğu-Batı sanatına hayran bir kitle söz konusudur. Grup ortak bir sanat görüşü geliştirmiş ve üyelerinin her biri kendi özgün çizgilerini kaybetmeden donanımlı bir şekilde sanat yaşamlarına devam etmiştir⁴⁵⁸.

İlk sergiyi açtıkları zaman on kişi de son sınıfta öğrenciydiler. Grup Üyelerinden Fikret Otyam, grubun isminin gelişim sürecini ve anısını şu kelimelerle ifade etmektedir:

“Öğreticimiz/ ustamız/ arkadaşımız/dert bölüşenimiz “Bedri Hoca” yani Bedri Rahmi Eyüboğlu, bir sabah her zamanki gibi “reisler” diye başlamıştı söze ve birlikten/ topluluktan/ anlayış ortaklığından derken sonuçta adı konulmuştu, “10’lar Grubu” ... Elli bir yıl mı geçmiş ne? Burnuma matbaa mürekkebi bulaştığından, davetiye işi bana düştü. İki renk olacaktı, kreme kartona ve matbaacı arkadaş olurunda 7. 5 lira, yazıyla yedi buçuk lira mı ne istemişti de bizden 6. 5 lira çıkabilmişti”⁴⁵⁹.

Temelini Batı’da aradıkları modern sanata, ulusal-yöresel eğilimlerle halk sanatımızın süslemeci öğelerini katarak yeni bir yol bulmak isteyen On’lar Grubu üyelerini tetikleyen Bedri Rahmi Eyüboğlu yeni bir ivme kazandırmıştır. Devlet-sanatçı ikilemi içinde yetişen akademi hocaları, genç kuşağı yönlendirmeleriyle birlikte sanatsal anlayışları biçimlenmiştir. Geleneksel kaynaklarla, halk oyunları, Anadolu topraklarıyla sıkı ilişkiler içinde olan bu gençlerin tek derdi de geleneksel motiflerimizin zenginliğini göstermektir. İşte bu cevheri Doğu kültüründeki biçimlerde aramak ve kendi özlerini oluşturan sanatlara sırt çevirmeden çağa uygun eserler verilmeye çalışılmıştır⁴⁶⁰.

1946 yılında çok partili siyasi gelişmelerin paralelinde sosyo-ekonomik hayatın özgürleşmesi sanatı da etkilemiştir. On’lar Grubu, Yeniler Grubu’nun benimsediği toplumsal gerçekçilik, köylü teması ve yöresel değerlerin etkisini devam ettirerek ulusal-yöresel anlayışlarıyla toplumsal ideoloji benimsediği görülür. Bedri Rahmi

⁴⁵⁸ Neclâ Arslan, “Onlar Grubu”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1376.

⁴⁵⁹ Arzu Bulut, *Çağdaş Türk Resim Sanatı’nda “Onlar Grubu”* (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s.23-24.

⁴⁶⁰ Elif Günay, *Nuri İyem ve Neşet Günal’ın Türk Resim Sanatı’ndaki Yeri* (Yüksek Lisans Tezi), Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s.17.

Eyüboğlu, Batının sanatını bilmemiz kadar doğunun da sanatını bilmemiz gerektiğini ve iki kutuplu sanatın da kendine göre bir güzelliği olduğunu belirtmiřtir⁴⁶¹.

On'lar Grubunun asıl amaçları, halk sanatının sevilip benimsenmesiyle toplumcu hareketleri benimseyen bir resim anlayışıyla üretim yapmaktır. Uluslaşma, yöreselleşme ve özgünleşme çevresinde toplumsal olay-sorunları sanatlarına yansıtarak üretimi amaçlamışlardır. Millileştirilmiş bir sanat olayını kendi özlerinin derinliklerinde yatan gelenek-göreneklerle resim yapma sevdaları asıl ilham aldıkları konularıdır⁴⁶². Çağdaş sanatımızda Doğu-Batı yönlü eserleri yansıtan grup, yöresel kültür değerlerini evrensel kültür değerlerine üretim için bir esin kaynağı olacağı gibi evrensel sanata yön veren sanatçılarının çalışmaları benimsenerek kendi gelişim evrelerini özgün ustalar tarafından yönlendirilmiş çalışmalar yapmak peşindedirler. Siyasi olarak İsmet İnönü'nün politikası olan Anadolu ve Batı sentezini hedef alan düşünce yapısı, On'lar grubunun biçem konusunu belirler. Bu dönemlerde tarım öncelikli bir sırada ve tabiki Türkiye'nin ekonomisinin de dayanak noktasıydı. Bu dönemin Anadolulaşma üzerinde yoğunlaştığı, her türlü edebi yazıya konu olduğu bir dönemdir. Köy Enstitüleri'nde tarım dersleri gören gençlerin, klasik müzik aletlerini çaldığı ve yorumladığı, ressamların gezilerle Anadoluyu gezdiği, Halkevleri'nin çeşitli resim sergilerin, konserlerin, tiyatro oyunlarının yurda yaymaya çalıştığı bir dönemden bahsetmekteyiz⁴⁶³.

On'lar Grubu, Elif Naci'nin "*Türk Resminin kaynakları Alp'lerin ötesinde değil, Toroslar'ın eteğinde aranmalıdır*" sözünü dikkate alarak sloganlanları yapmıştır. 1946'dan 1955 yılına kadar başarılı eserler veren sanatçı grubu, yöreselliği bu kadar titiz bir şekilde Batı ile kıyaslama yaparak işlemesi, Türk Sanatı açısından çok önemli bir harekettir. Daha ilk sergilerinde bile bu amaca hizmet etme gayelerini açıkça göstermişlerdir. İlk sergilerinde girişe asılan kilim ve karşısında El Greco'nun reproduksiyon çalışması, Doğu-Batı eksenli çalışma stratejilerini ortaya koymuştur. İkinci sergileri bir apartman dairesinde, sonraki sergileri Beyoğlu'nda Sanatseverler Kulübü ve Amerikan Haberler Merkezi'nde gerçekleşmiştir. İkinci sergiden sonra gruba

⁴⁶¹ Aylin Hanay, *1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması* (Yüksek Lisans Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, S.41.

⁴⁶² Mehmet Ali Avcı, *Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu* (Yüksek Lisans Tezi), Ağrı: İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s.178.

⁴⁶³ Ahmet Musa Koç, *Türk Resminde Ulusal Kimlik Arayışları:1930-1950* (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2013, s.77.

Turan Erol, Osman Oral, Fikret Otyam, Remzi Paşa, Orhan Peker, Adnan Varınca gibi sanatçıların katılımıyla sayıları 21'e ulaşmıştır. Son sergilerini 1954 yılında İstanbul Amerikan Haberler Merkezi'nde açan grup üyeleri, bu sergiden sonra dağılarak bireysel üretim yapmışlardır⁴⁶⁴.

Milli sanat ve non-figüratif sanat tartışmalarının yoğun yaşandığı bu dönemde, yağlıboya resim sanatının kaynakları yerine, geleneksel el sanatlarına yönelik yöresel motiflerin doğruluğu üzerinde sanat oluşturma gayesi taşınmaktadır. Halkı sanata yönlendirmek için resim faaliyetlerini sanatçı-toplum tanımı üzerinden halkı sanatçılara tanımak için 1940'lı yıllarda Yurt Gezilerine katılan, Batı resminin çağdaş ilkelerini bilen aynı zamanda da Türk halk kültürü ögesine de önem veren Bedri Rahmi Eyüboğlu gerçeği yatmaktadır⁴⁶⁵. Orta Asya'dan günümüze uzanan halı, kilim, oya, çorap, cam altı resimleri ve karagöz motiflerini ilham alarak Doğu sentezi yapılmış ve Türkiye'de ortak bir kültür çevresinde olaya bakma fırsatı yakalanmıştır. Birlik üyeleri her ne kadar birbirinden farklı yorum ve teknikle çizim yapsa da Türk resminde çağdaş sanat akımlarının milli duyguyla beslenme fırsatı doğmuştur⁴⁶⁶.

Grup, Anadolu-Batı sentezinin en yoğun olarak tartışılan dönemde ortaya çıkmıştır. Ulusal kimliklerini sanata yansıtılması gerektiğini savunan ve Türk resminin geleneksel kollarını öz kimliğe göre hareket edilmesi gerçeği yatkındır. Bunun için de geleneksel el sanatlarımız, ilham olarak aldıkları bilinçle sanatımıza katkı vermişlerdir. "*Milli kaynaklara yönelme düşüncesi*" 1940'lı yılların başında tartışma konusu olmuştur. Çünkü bu dönemde Avrupa ile sanat kopyacılığı modası var iken millileşme ve geleneksel el sanatları motifleri çok da demode olarak görülecek bir düşünce yapısı hâkimdir. Çağdaş resim sanatımızda, Türk motifleriyle soyut sanatı birleştiren çizgide hareket eden ilk kuşak Sabri Berkel, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci gibi sanatçılardan etkilendiği bir gruptur. Çünkü özellikle bu kuşak dediğimiz sanatçılar, aynı zamanda da sanat yazıları da yazmaktaydı. Özellikle Nurullah Berk, "*Türk Resmi*" için kaygılı olduğunu ve salt sanatın iyi bir şekilde işlev görmesi için gelenekselliğe inilmesi gerektiğini yazdı. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, Güzel Sanatlar Akademisi'nde

⁴⁶⁴ a.g.t., s.78-79.

⁴⁶⁵ Bulut, a.g.t., s.26-27.

⁴⁶⁶ a.g.t., s.88-89.

hoca olduğu dönemlerde bu görüşe uygun olarak geleneksel el sanatlarını, batı resmi ile birleştirip özgün bir sanat teorisi yaratma gayesi bulunuyordu⁴⁶⁷.

Onlar Grubu, Bedri Rahmi'nin bu teorisinden hareket ederek kurulmuştur. Doğu-Batı sentezini iyi bilmek için El Greco, Albert Dürer, Leonardo Da Vinci, Rembrandt, Michelangelo gibi Batı resminin öncü isimleri; Levni, Nakkaş Osman gibi Türk minyatür geleneğinin önemli ustalarının resim analizlerini yaparak salt bir resim anlayışı yaratma eğilimi içerisine girerler. İlk sergilerini 1946 yılında ve sırasıyla, 1947, 1948, 1949, 1951, 1952, 1953 ve 1954 yılında son sergileri ile grup dağılır. 1946 yılında yapılan ilk sergi, akademinin yemekhanesinde gerçekleşir. 1947 yılında açtıkları ikinci sergi mekânı ise Beyoğlu Asmalımescit, Balyoz Sokak, 25 Numaralı Leyla Gamsız'ın "2,5 odalık daire"sinde gerçekleşir. 1948 ve 1949 yılında Beyoğlu Sanatseverler Kulübü mekânında iki sergi açtıkları bilinmektedir. 1951'de Taksim Fransız Konsoloslusunda; 1952, 1953 ve 1954 yıllarında Beyoğlu Amerikan Haberler Merkezi'nde sergiler düzenlenmiştir⁴⁶⁸.

Grup, kısa bir zaman varlığını sürdürse de Anadolu'nun çeşitli yerlerinden gelip bu grubu, atölyede, Bedri Rahmi'nin teşvikiyle açmaları açısından Türk Sanatına yeni bir ivme kazandırdığı gerçeği kuşkusuz önem arz etmektedir. Türk resminin Avrupa ile geleneksel el sanatları motifinin bütünsellik-dengesini aramaya yönelik açılan ilk grubudur. Türk sanatı açısından kendi kültür dengemizin önemle üstünde duran grup, Doğu-Batı sanatlarını ve içeriğini anlamak açısından kurulan bir sanat grubudur⁴⁶⁹. Onlar Grubu, Bedri Rahmi'nin görüşleri doğrultusunda grup kurmuş ve yine eleştirilerin odağında Eyüpoğlu yer almıştır. Grubun, Bedri Rahmi'den çok etkilenmeleri, hem çok sert eleştirilmelerine hem de özgün eser üretememelerine sebep olmuştur⁴⁷⁰.

Sanat çevrelerinden destek görmelerinin nedeni yine Bedri Rahmi Eyüboğlu faktörü olsa da belli bir sanat felsefesine (manifesto) sahip olmamaları gelişme göstermeden dağılmalarına sebep olmuştur⁴⁷¹. Resimde çağdaş olma ilkesiyle hareket eden grup

⁴⁶⁷ Elif Karaaslan ve Turan Enginoğlu, "Onlar Grubu ve Grubun Kayıp Üyesi: Ivy Stangali" *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Ankara, Cilt 7, Sayı 43, 2018, s.250.

⁴⁶⁸ Karaaslan, Enginoğlu, *a.g.m.*, s.251.

⁴⁶⁹ *a.g.m.*, s.252-53.

⁴⁷⁰ Vildan Işık, *Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu* (Yüksek Lisans Tezi), Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.78.

⁴⁷¹ Özsezgin, *a.g.e.*, s.141.

üyeleri, taklitten kaçınarak, halk sanatları ve kültürlerinde buldukları değerleri evrensel bir kimlikle yayma düşüncesi açısından önemli bir sanat grubu olmuştur⁴⁷².

3.4.2. Tavanarası Ressamları

1942 yılında sanat ortamına “*Yeniler Grubu*” olarak Nuri İyem, soyut çalışmalar yaparak Akademi’nin katı ve gelenekçi kurallarına karşı çıkmıştır. Soyut Sanat söylemi ile sanat ortamına katkı vermek amacıyla öğrenciler yetiştirmek istemiştir⁴⁷³. Bu açıdan 1950 yılında Nuri İyem, Fethi Karakaş ve Ferruh Başağa’nın İstanbul’un Beyoğlu ilçesinde Asmalımescit Sokağı’nda açtıkları kurslarla Tavanarası Ressamları ile sanat yaşamına katkı için ilk adımlar atılır⁴⁷⁴. 1951-52 yılında akademiye karşı olan Tavanarası Ressamları, Nuri İyem’in Asmalımescit’teki atölyesinde çalışan, Erdoğan Behnasavi (Behnasov), Baha Çalt, Atıf Hançerlioğlu, Seta Hidis, Ömer Uluç, Haluk Muradoğlu, Ümit Mildon, Vildan Tatlıgil, Yılmaz Batıbeki (Atıf Yılmaz) grubun diğer sanatçılarıdır. Tavanarası Ressamları, yeni sanatın (modern sanat) kitaplardaki ezberleme çizimlerinden ve röprodüksiyonlardan öğrenilmesi gerektiğini savunan Akademi’ye karşı olan sanatçıların kurduğu bir gruptur. Bu dönemin akademi kadrolarında olan d Grubu da 1951 yılından sonra eski-gelenekçi-kopyacı olarak anılmaktadır. Tavanarası Ressamları, Zeki Faik İzer’in “İnkılâp Yolunda” ve Nurullah Berk’in “Tayyareciler” adlı resimlerini dile getirerek onları kopyacılıkla suçlamıştır. 1951-52 yıllarında Fransız Kültür Merkezi’nde iki sergi açarlar. Onlara göre Türk resminin ilerleyebilmesi için kopyacılıktan uzak durması gerekmektedir. Sanatın özgür atölyelerde kopyasız bir sanatla mümkün olacağını ve yeni sanat, soyut (dönem modası) ve özgün olarak belirlenmelidir. Tavanarası Ressamları, gelenekçi resimden kurtulmamız gerektiği ve yeni resim için acele edilmesi gerektiğini savunmuştur⁴⁷⁵. Resim çalışmalarını Akademi hocalarının (d Grubu) dışında yapan grup bireyleri, kendinden önceki sanat gruplarına karşı çıkmaktadırlar. B. Tomris, d Grubu ve Tavanarası Ressamları’nın farklı olan sanat anlayışlarını şu kelimelerle dile getirmiştir:

⁴⁷² Esra Halıcı, *Türk Resmi’nde On’lar Grubu ve Orhan Peker* (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s.116.

⁴⁷³ Yasa Yaman, *agm.*, s.107.

⁴⁷⁴ Seyfi Başkan, “Türk Resminde Modernite İle İlk Temas: 1940-1960”, *İdil Dergisi*, Cilt 3, Sayı 14, 2014, s.112.

⁴⁷⁵ Pelvanoğlu, *a.g.y.*, s.54.

“Çağımızın plastik sanatı karşısında kim geçmişin eserlerine fazla hayranlık gösterirse onun mahdut zekâlı olması gayet tabiidir. Geçmişteki bütün şeylerin bir daha dirilmemek üzere ölmüş olduğu ve şimdi her şeyin değiştiği bir çağda kendi zamanına uyarak eser yaratmak gerektiği bilinmelidir. O halde neden hala bugünün sanat anlayış şekline göre resim yapanlara akademikerler hücum ediyorlar? Bunda biraz da kıskançlık ve aciz sezilmektedir. Zira artık eskiler, yani akademikerler eser veremez bir hale gelmişler. D Grubu tarihe karışmıştır. Bugün memleketimizde yeniler grubuyla Tavanarası ressamlarından başka ayakta duran bir grup kalmadığını söyleyebiliriz. Modern sanatı bütün canlılığı ile temsil eden bu iki grubun durumu eskileri gerçekten endişeye düşürmüş bulunuyor. Tavanarası ressamları ile eskiler arasındaki münakaşanın esas bundan ibarettir”⁴⁷⁶.

Kendi sanat görüşlerini ve plastik etkilerinde yatan çağdaş etkilerle d Grubu üyelerine (Akademi) karşı ilk grup olarak görmüşlerdir. Akademi'nin d Grubu üyelerine savaş açan grup üyeleri, “yeni, soyut ve özgün” ilkeler doğrultusunda hareketle gelenekçi yaklaşıma karşı çağdaş sanatı savunmaları önemli bir yaklaşım olmuştur. 1950-52’li Türkiye sanat ortamı açısından dönemin modası haline gelecek olan çağdaş sanatın belirleyicisi soyut sanatı ilke edinmeleri, sanat ortamımız için alışılmıştın dışında bir durumdur. Soyut sanat söyleminin grup olarak savunucuları olan Tavanarası Ressamları, Akademiye karşı duruşla sanat üretimi yapmaları yine önemli bir olay olarak söylemek gerekmektedir⁴⁷⁷. Demokrat Parti'nin Liberalleşme politikasını izlediği bir ortamda, soyut sanat ile Akademi'nin eğitime ve sanat felsefelerine karşı durmuş bir anlayışla hareket etmiştir⁴⁷⁸.

Tavanarası ressamları, Türk sanatının özgün bir sanat ortamının yaratılabilmesi için kopyacılıktan uzak durması gerektiğini savunmuştur. Akademi sanatının savunduğu Lhote kübizmi/Anadolu Kübizmi'nin yeni sanat sayılan soyut sanatı görmezlikten gelmiştir. Bu açıdan grup bunları eleştirdiği, öğrencilere modern sanat yönlü bir düzenle yaklaşmadığını savunmuş ve sert bir dille yazılarında akademiye

⁴⁷⁶ <http://www.poetikhars.com/wikihars/doku.php/akimlar/tavanarası-ressamları> (04.06.2018)

⁴⁷⁷ Başkan, *a.g.m.*, s.112-113.

⁴⁷⁸ Yasa Yaman, *a.g.m.*, s.109.

eleştirmişlerdir. Türk Sanat ortamında Akademi'ye karşı olan grup, dönemin modası haline gelen soyut sanatın kabul edilmesi ve bu tekniklerle resim yapılması gerektiğini savunan ilk gruptur. Burcu Pehlivanoğlu'nun yazmış olduğu "Tavanarası Ressamları" adlı yazısında, Tavanarası Ressamları'nın yapmış olduğu soyuta yönelim sayesinde, soyut sanatın popülerliğinin tanınmasına ve yeni yönelmelerin başladığı bir dönem olmuştur. Bu açıdan, 1953 yılında Ankara'da açılan Helikon Derneği kurulmuştur. Pehlivanoğlu; Adnan Çoker ve Lütfü Günay'ın "Sergi Öncesi" adlı soyut sergisi ve 1954 yılında Adnan Çoker, Ferruh Başağa, Nuri İyem, Kuzgun Acar, Sadi Öziş'in yer aldığı "Yirmi Yedi Sanatçı"nın Kuyucu Murat Paşa Medresi'nde ki soyut sanat sergisinin bu grupla bağlantılı olduğunu söylemiştir⁴⁷⁹.

3.4.3. Yenidal Grubu

1950'lerin sonunda halk sanatındaki süslemeli öğeleri çalışmalarına katılan Onlar Grubu'nun devamı olan Yenidal Grubu, d Grubu sanatçılarına karşı bir tavır ile resim yaptıkları görülür⁴⁸⁰. 1959 yılında İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş Vahi İncesu'dan oluşmaktadır⁴⁸¹. Grubun sanat bildirisini, Ek-5'te Avni Memedoğlu tarafından kaleme aldığı "Yenidal Grubu Ressam ve Yontucuları'nın Sanat Bildirgesi" olarak bulabileceğiniz ve sanat görüşlerinin felsefelerinde yatan plastik etkiyi ele almıştır. Bildiride, eğitimin önemine vurgu yapılmış ve plastik sanatların en önemli kurumu olarak Güzel Sanatlar gösterilmiştir. Ardından İstanbul ve yurdun her tarafında kurulan Güzel Sanatlar'ın "*Batı Kültür Aktarmacılığı*" dışında bir şey yapmadığını dile getirmiştir⁴⁸².

Sanat amaçlarının, işçi sınıfı ve emek vermiş tüm yurttaşların sesi olmak isteyen grup, gerçekçi bir üslupla bireysel ve soyuttan kaçındıklarını, toplum yararına sanat üretimi amacıyla eser vermişlerdir. Batının geleneksel ve emperyalizmine karşı sert duruşla beliren grup, Türk sanatının gelenekçi anlayışına eserlerinde gönderme yaptıkları eserlerinden bilinmektedir. Türk toplumunun folklorik malzemesi olan heybe,

⁴⁷⁹ http://www.kulturservisi.com/p/tavanarasiressamlari/?fbclid=IwAR3QVDQPoOmJPiIqqT_pLVXQayR7UveVMbgOV1XAEOrwg8SuBfxJ_M_m3C8 (Erişim Tarihi: 19.04.2019)

⁴⁸⁰ Gören, a.g.e., s.23.

⁴⁸¹ a.g.e. 1988, s.142.

⁴⁸² Işık, a.g.t., s.80-81.

kilim, giysilerinde ve Türk sanatında mal edilmiş ikonografiyle halk sanatını yapmışlardır⁴⁸³.

Yenidal Grubu, resimlerinin yargılanıp yasaklandığı, hapis cezasının grup bireylerine verildiği ve özgür bir sanat ortamının ancak rejimle aynı paralelde yürünürse ilerleyebileceğini görebilmekteyiz. Sanatın terörizmin bir aracı olmadığı sürece ne olursa olsun kesinlikle özgür bırakılması gerekir. Bu açıdan bu gruba verilen cezalar, sanat-kültüre ve bu sanatın ortamından beslenen sanatçılara verilen birer ideolojik harekettir⁴⁸⁴. Amaçları toplumsal sorunlar olsa da kısa bir süre içinde dağılan grup, 1961 yılında İstanbul Belediye Şehir Galerisi'nde açtıkları 2. sergi sonlarını getirmiştir. Buna en büyük delil ise rejimi sert bir dille eleştirmelerinden kaynaklanmıştır⁴⁸⁵.

27 Mayıs 1961 yılında İstanbul'da sergi açmışlardır. Sergi'de, hükümete ve toplumsal ilkelerin çiğnendiğini varsayanlar, sergi daha bitmeden zorla gözaltına alınmıştır. Sanat tarihinde böyle bir tutuklanmanın daha önce olmadığı ve savundukları Türk sanat motiflerini, halk söylemini ve işçi/köylü haklarını savunmaları onların tutuklanması adına utanç verici olmuştur. Grubun sanat bildirimlerinde görüş ve amaçlarını dile getirdikleri ve o dönemde sanat eleştirmenlerin bile sessiz kalması, grubu yalnızlığa ittiği gibi kapanmasına da sebep olmuştur.

Ek-6'da Avni Memedoğlu'nun tutuklanmaları hakkında söyledikleri ve haklarında açılan davadan çıkan karar detaylı olarak sunulmuştur. Memedoğlu, ikinci sergilerini Şehir Galerisi salonunda düzenlediklerini, kurucu arkadaşların dışında Balaban'ın da yer aldığını söylemiştir. Komünizm diye grubu lanse eden Akademi ve devlet yetkilileri, serginin 5. gününde savcılık tarafından kapatıldığını söylemiştir. Mahkemenin bilirkişiliğini hukuk ve resim alanında önemli akademi profesörlerin kararları doğrultusunda tutuklandığını belirten Memedoğlu'nun, 15 eserine el konulmuş ve grup üyelerinin tutuklanmasına sebep olmuştur. Bilirkişinin savunduğu konu ise resimlerin estetik kaygısı olmayan "*teknik unsurlardan mahrumdur*" denildiği ve Güzel Sanatlar Akademisi müdürü olan Zeki faik'in kinayeli bir biçimde para karşılığı ile verdiğini söylemiştir. 18 Temmuz 1961 yılında 961 Karar Yasası'na göre toplumu

⁴⁸³ a.g.s., s.80-81.

⁴⁸⁴ a.g.t., s.81.

⁴⁸⁵ ZUHAL Arda, *Sanat Eğitimcisi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım* (Doktora Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.40-41.

galyana getirmek, halkı askerlikten soğutmak ve sosyal realizmin Rusya'dan mı ya da Fransa'dan mı ele alındığı konusunda net bir karar çıkmamıştır⁴⁸⁶.

3.4.4. Siyah Kalem Grubu

Siyah Kalem Grubu, ilk sergilerini 1961 yılında Ankara'da Türk-Amerikan Kültür Derneğinde açmalarıyla sanat hayatına başlamıştır. "Siyah Kalem" ismi Cemal Bingöl tarafından konulmuştur. Cemal Bingöl, İsmail Altınok, Selma Arel, Lütfü Günay, İhsan Kemal Karaburçak, Asuman Kılıç, Ayşe Sılay ve Solmaz Tusaç bu grubun üyeleridir. Grup, 1961'de Avusturya'da sergi açmış ve bu sergi ile Avrupa'da tanınmıştır. 1965 yılında dağılan grup üyelerinin ortak noktası bulunmamaktadır. Cemal Bingöl'ün Helikon Derneği'nde düzenlediği atölye çalışmaları, grubun bir arada kalmalarına sebep olmuştur⁴⁸⁷. Ortak bir amaç ve sanat görüşü olmaktan ziyade Cemal Bingöl'ün atölyesinde kurulup 1965 yılında dağılan Siyah Kalem Grubu, net bir resim karakteri oturtulmadan dağılmıştır⁴⁸⁸.

3.4.5. Mavi Grup

1960'lı yıllarda Türk resminde Mavi Grup ismiyle yeni bir grup ortaya çıkar. Üyeleri Adnan Çoker, Sarkis, Tülây Tura, Devrim Erbil ve Altan Gürman'dır. Gruba duyulan yoğun ilgiden dolayı Özdemir Altan, Ömer Uluç, Erol Akyavaş, Fethi Arda ve Burhan Uygur sanat grubuna dâhil olmuşlardır⁴⁸⁹. 1963 yılında "*Mavi Grup*" adı altında figüratif resme, foto-realist ve kavramsal sanata yönelen bir sanat grubu ortaya çıkar. Amaçları soyut resme yeni bir hamle yaparak kavramsal bir sanat etkinliğiyle özgün bir sanat ortamı yaratmaktır. Mavi rengin grup ismi olarak belirlenmesinde 1950 yılından beridir bu renk üzerinde birçok spekülasyonlar yapıldığı için alınmış olma ihtimali yüksektir. 1960 yılından önce "*Mavi dergisi*" ismiyle süreli bir yayın çıkartılan sanat ortamında ve hemen akabinde bu grubun ismini yine bu rengin olması çözülemeyen konular arasında kendine pay edinmiştir. Dergide, Atilla İlhan, Adnan Çoker olmak üzere Tülây Tura, Altan Gürman ve Sarkis gibi sanatçılar soyut biçem anlayışı hâkim iken Devrim Erbil de grafik yanı ağır basan resimler yapmıştır. Tülây Tura, Mavi

⁴⁸⁶ Işık, *a.g.t.*, s.82-83.

⁴⁸⁷ Gören, *a.g.e.*, s.143.

⁴⁸⁸ *a.g.e.*, S.23.

⁴⁸⁹ Başkan, *a.g.e.* 1991, s.2.

Grup'taki soyut resim çalışmaları yaptığı, 1970 ve 1980'lere doğru bu çizgiden sıyrılarak figüratif çalışmalara yönelmiştir⁴⁹⁰. Fatma Doğan yüksek lisans tezinde bu grup hakkında şunları yazmaktadır:

“1963’de “Mavi Grup” adı verilen ve Devrim Erbil öncülüğünde kurulan grup, daha sonra figüratif, foto realistik ve kavramsal sanat gibi çeşitli eğilimlere yönelen sanatçılar, soyut sanatta örnekler vermişlerdir. Grubun isminin “Mavi” renk olması, 1950’lerden itibaren pek çok spekülasyonun olmasıdır”⁴⁹¹.

3.4.6. Akatünvel Sanat Topluluğu

Akatünvel Sanat Topluluğu⁴⁹², 1967 yılında “*sanatla teşhis ve tedavi yöntemi*” üzerinde çalışmalar yapan Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı, Jülide Atılmaz, Nafi Çil, Belma Artut, Aynur Okay ve Ulu Sungur tarafından kurulmuştur. Sanat tarihi açısından düşünsel bir yapılanma ile oluşturulmuş olan topluluk, öz ve özgün olmak için bireysel sanata bir tepki olarak doğmuştur⁴⁹³.

Akatünvel kelimesi, anlam olarak bir şey ifade etmediği, sanatçıların isim-soyisimleri hecelenerek oluşturulmuştur⁴⁹⁴. 1960’lı yıllarda Türk sanatının Liberalleşme politikası ile bireyselleşmeye gidildiği bir dönemde, düşünsel hareketle gruplaşmaya gitmiştir. Bu açıdan bireysel anlayışa karşı ilk tepkidir⁴⁹⁵. Ölüm gerçeği karşısında ölümsüzlüğü seçen topluluk, bu görüşlerini estetik dille sezgi yoluyla eserlerine yansıtırlar⁴⁹⁶. Topluluğun kendine özgü plastik dilleri ve yöntemi vardır. Bu dilin temelinde sezgi, heterojen dünya ve dünya varlığı içerisinde mikrokozmos alanı

⁴⁹⁰ Tansuğ, *a.g.e.*, s.95.

⁴⁹¹ Fatma Doğan, *Batı Anlayışı Doğrultusunda Türk Resmi, Restorasyon ve Gerekliliği* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Yeni Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s.52.

⁴⁹² Konu ile detaylı bilgi için bakınız, Salih Gezen, Doğan Yavaş, “Bir Ontolojik-Estetik Yaklaşım Örneği: Akatünvel Sanat Topluluğu”, *Akra Kültür Sanat Dergisi*, Cilt 8, Sayı 18, 2019, s.99-126.

⁴⁹³ Zeynep Rona, Neclâ Arslan, “Akatünvel Grubu”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s.40-41.

⁴⁹⁴ Özlem Tarzan, *Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlarındaki Psiko-Sembolik Öğeler* (Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010, s.7

⁴⁹⁵ Nurhayat Güneş, *Resim sanatında Kolaj, Asamblaj ve Türk Resmine Yansımaları* (Yüksek Lisans Tezi), Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s.98.

⁴⁹⁶ Abdülkadir Günyaz, “Akatünvel Sanat Topluluğu: Velioğlu, Akakıncı’lar, Çil, Zeyrek ve Sungu Resmi”, *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı 136, 1990, s.52.

belirleyen denge olarak ifade etmek gerekir⁴⁹⁷. Plastik dilleri, 4 başlık altında üretim yaptıkları ve bu başlıklar, “*arkaik-soyut biçim*”, “*taş dokusu*”, “*nötr renk*” ve “*dinginlik ve sadelik*” olarak sıralanmaktadır⁴⁹⁸.

“*Arkaik-soyut biçim*”de figürler, zaman-mekân ikileminde bağımsız olarak soyutlandığı, biçimsel olarak kirlenilmemiş arkaik bir biçim verilerek, seyirciye düşünme fırsatı vermeyi amaçlamıştır. “*Taş dokusu*”da figürler, ontolojik varlık katmanlarından oluşturulduğu, ölüm korkusu yaşayan insan ile ölüme karşı ölümsüzlüğü dengelemek amacıyla sert, korkusuz ve kişiliği olmayan bir anlayış tercih edilmiştir. “*Nötr renk*”te ise istenilen ve amaçlanan asıl düşünceyi vermek, figür-izleyici arasında bağ kurulmasıdır. Üretimlerinde nötr rengin tercih edilmesi ölümsüzlük karşısında öze gitmek anlamı da çıkarılabilir. “*Dinginlik ve sadelik*” kavramında figürlerde mesajlar sezgi yoluyla verilmek istenilmiştir. Bu açıdan insan kavramını, bütünsellikten sıyrıldığı bir dinginlikle ve parçalanmış-çökmüş tinsel varlık katmanına sadelik ile yaklaşarak üretim yapmışlardır⁴⁹⁹.

Akatünvel Sanat Topluluğu’nun eserlerini “*Lirik Soyutlamacılar*” başlığı altında biçimsel özellikleriyle ele alan Nurullah Berk-Adnan Turanî, bu sınıflandırmayı topluluğun iç dünyası yaklaşımlarıyla yapılandırmışlardır. Bu anlayışa göre sanatçının, iç dünyasındaki imgelem ve coşkusu, bilincine de yansımaktadır⁵⁰⁰. Oysa topluluğun eserleri incelendiği zaman sadece biçim yönüyle yaklaşıldığı ve felsefe temelli bir yaklaşıma ihtiyaç duyulmaktadır. Bu biçimci yaklaşımın doğurduğu bir başka tartışma konusu ise Burhan Uygur-Akatünvel Sanat Topluluğu’nun karşılaştırılarak benzer yönde ilerledikleri ya da yakın özellikler taşıdıkları düşüncesidir. Bu düşünceye göre Uygur’un figüratif eğilimli yeni-dışavurumcu⁵⁰¹ yapıtlarıyla biçimsel ve plastik yapısal bir takım benzerlikler görülürken, topluluğun figüre yükledikleri ontik varlık olma statüsü, anlam-biçim ilişkisi yönünden farklılıklar olduğunu göstermektedir.

⁴⁹⁷ Ersoy, *a.g.e.*, s.78.

⁴⁹⁸ Selvi Molva, “Akatünvel Sanat Grubunun Avrupa Sergileri”, *Ege Mimarlık Dergisi*, Cilt 4, Sayı 32, 1999, s.44.

⁴⁹⁹ Sevgi Oktay, “Hocam Prof. Dr. Süleyman Velioglu’nun Yaşamı ve Sanat Felsefesi (1 Mart 1927 – 30 Eylül 2001)”, *İ.Ü. F.N.H.Y.O. Hemşirelik Dergisi*, Cilt 12, Sayı 47, 2001, s.117.

⁵⁰⁰ Berk, Turanî, *a.g.e.*, s.179.

⁵⁰¹ *a.g.e.*, s.191.

Topluluğun biçimsel özellikleri nedeniyle yakın bulunduğu bir başka sanat akımı ise Art Brut'tür. Art Brut Akımı⁵⁰² ve akımın kurucusu olan Jean Dubuffet'in eserleri incelendiğinde Akatünvel Sanat Topluluğu'nun insana yaklaşım felsefesi ve ontik-yapıt anlayışının anlaşılması gerçeği önemle üzerinde durulması gereken bir konudur. Benzer biçimsel özellikler üzerinden gerçekleştirilecek bir benzetmenin⁵⁰³ yanısıra farklılıklara dikkat çekmenin önemli bir yolunu sunmalıdır. Plastik sanat kültüründe batı yönlü bir sanat ortamında, Akatünvel Sanat Topluluğu'nun, sanatta ekol yaratılması ve özgün bir plastik üretimle sanat tarihinde pek bilinmeyen bir grup olsa da ilkelerinden vazgeçmemeleri üstünde durulması gereken bir konudur⁵⁰⁴.

Akatünvel Sanat Topluluğu, Türkiye'de halen tanınmayan ve kurulduğu yıllardan beri garipsenen bir hareket olma özelliğini taşımaktadır. Her ne kadar ortak bir çalışma alanı yaratılmışsa da Süleyman Velioğlu'nun 2001'de ölümünün, grup söylemini yavaşlattığı söylenebilir. Grubun yaygın olarak bilinmemesindeki bir diğer etken ise felsefeye dayalı bir sanat anlayışını savunmasıdır. Savunulan dünya görüşü nedeniyle sanatsal kaygıların geri plana atıldığı düşünülmesi, grubun çok yakından tanınmadığının göstergesidir. Ayrıca, kurulduğu dönemin bireyselleşen sanatını da göz önüne alırsak grubun ilgi görmeyişinin nedenlerini daha iyi anlayabiliriz.

Türk resim tarihinde kendi sanat amaçlarını bildiri yazarak sunan tek grup kuşkusuz Akatünvel Sanat Topluluğu'dur. Akatünvel, 1960-1970'li yılların bireyselleşen sanat dönüşümleri göz önüne alınarak oluşturulan grup olma tutkusu, ortak bir fikir ile bireyselleşen, parçalanmış sanat camiasına bir tepkidir. Süleyman Velioğlu'nun sisteme oturmuş felsefi tutumu ile oluşturulan 2000 yılındaki manifestoda da bunu görmekteyiz. Yani aslında oluşturdukları bu manifesto ve bildirilerde, sanat düşünceleri her zaman net bir felsefe ile temellendirilmiştir. Açtıkları her sergide yeni bir bildiri yani her zaman üstüne yeni bir şeyler ekleyip geliştirmişlerdir. Öyle ki 1990 yılında açtıkları 2. sergi ve 2000 yılında açtıkları 3. sergide bu bildiri geleneği devam ettirmişlerdir. Batılı sanat anlayışlarına son derece karşı durmuşlardır. Keza Doğu'nun sanat olaylarına da bu nedenle yaklaşmışlardır. Akatünvel sanatçılarının bildirilerinde açık bir

⁵⁰² Başak Kamacı, *Süleyman Velioğlu Ve Akatünvel Sanat Topluluğu Bağlamında Psikiyatri Ve Sanat İlişkisi* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004, s.92.

⁵⁰³ a.g.t., s.40

⁵⁰⁴ İsmail Tunalı, "Akatünvel Sanat Topluluğu" Resim Sergisi", *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı 136, 1990, s.46.

şekilde bahsettikleri “Çağdaş İnsan” kavramının, günümüz postmodern çözümlemeleri açısından da ilgi odağı olan özne kavramıyla yakından ilişkisi kurulabilmektedir. Özellikle insan kavramını, çevre ilişkileri açısından sosyal-kültürel bir varlık hâlinde inceleyen Akatünvel, ölüme karşı insanın ölümsüzlüğüne kendilerini koşullandırmışlardır. Ölüme karşı dirençli olmamanın sebeplerini yine insan olgusunun çevresi ve kültürel etmenlerdeki tutarsızlıklarda arayan topluluk, ölümsüzlüğü kazandırmak için, insanı bunlardan soyutladıkları bir figür anlayışını benimsemişlerdir. Yapılan her iş ya da oluşumun, insanın ölümlü bir varlık olduğu kanıtını yok etmeyeceğini, ama yaratarak, özgün bir şeyler üreterek ölümsüz olunabileceğini kuvvetle savunmuşlardır⁵⁰⁵. Sanatçılar, bireyselleşen toplum sanatında ortak kavramlar-ilkeler etrafında, sanat eserlerini dört küme etrafında açıklamışlardır. Her konuşma ve sohbetlerinde sıkça dile getirdikleri arkaik ve soyut biçim, dinginlik, sadelik, nötr renkler ve taş dokusu plastik dillerinin ne kadar sağlam ilkeye oturduğunun kanıtıdır. Düşüncelerini tinsel-psişik ve patolojik bağlamda görselleştirdikleri, zaman-mekân sınırlandırmasını kaldırdıkları idea-plastik bir dünya yaratmışlardır. Bildirgelerinde karşı oldukları Batılı sanat anlayışına, 1960-1980 sanat ortamındaki kültürel değişimlerle gelen figür anlayışı da hız kazandırmıştır. 1980’lerden sonra kısmi olarak da Avrupa’nın yeni-figürasyon ve yeni-dışavurumculuk sanatı ile uyuşan birtakım konular da söz konusu olmuştur. Görülen benzerlikler, ölüm-yaşam paradoksu içerisindeki öznen kaynaklı stres, kaygı, korku, yabancılaşma ve inanç yitimi gibi konulardaki ortak çağdaş oluşumlardır⁵⁰⁶. Çağdaş insan ontolojilerinde yatan şimdi ve buradaki insan kavramı beraberinde bilimsel etmenlerin takip edildiği tinsel bozukluk, insan kavramı ile düşünsel biçimde hareket etmeleri nedeniyle düşünce yapılarının ne yönde ilerlediğini görmemiz açısından önemlidir⁵⁰⁷.

3.4.7. 1970’lere Dogru “FİGÜRATİF” Arayışlar

1950 yılının soyut resminin önemsendiği yıllarda bile insan figürü çok kullanılmıştır. Soyut resim 1950-60 yılları arasında Türkiye’de dönemin modası haline gelmiştir. 1960 yılından sonra soyut resim etkileri azalmış ve bu tarihten sonra figüratif

⁵⁰⁵ Mümtaz Sağlam, *Retrospektif Güven Zeyrek 1957-2007*, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s.48.

⁵⁰⁶ a.g.e., s.49.

⁵⁰⁷ a.g.e., s.50

çalışmalar hâkim olmuştur. Her ne kadar çağdaş resmin Batı etkili olduğunu söylesek de konu olarak yine Anadolu insanının yaşamı, adetleri ve gelenekleri işlendiğini de unutmamak gerekir⁵⁰⁸. Cumhuriyet dönemi sanatının 25 yıllık sürecinde batılı bir zihniyetin resim anlayışı hâkim iken 1950 sonrası soyut ve yerel bir anlayış tercih edilmiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ile figüre yönelme söz konusu olmuşsa da akademideki öğrencileri daha bilinçli olarak bu geleneği sürdürecektir. 1960 yıllarında soyut-figüratif ikileminde tartışan sanatçıların, soyut resmin daha ön plana çıkmasına mani olmamışsa da 1970'lerde ise soyut sanatın giderek yerini kaybedip figüre yönelen bir arayışa gireceklerdir. Neşet Günel, Turan Erol, Nuri İyem, Cihat Burak, Orhan Peker, Nedim Günsur, Neşe Erdok, Alaettin Aksoy, Cihat Aral, Mehmet Güleryüz, Komet, Burhan Uygur, Utku Varlık gibi sanatçılar figüratif resim arayışında olan sanatçılardandır⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ Ersoy, *a.g.e.*, s.80.

⁵⁰⁹ Eroğlu, *a.g.e.*, s.117.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SANAT KURUMLARI:

GALERİLER, ELEŞTİRİ KURUMLARI, BANKALAR

4. 1. DÖNÜŞÜMÜN BELİRLEYİCİSİ KURUMLAR: GALERİLER

Galeri'nin⁵¹⁰ kelime anlamı, “*Sanat eserlerinin konulduğu ya da sergilendiği salon*” olarak açıklanır⁵¹¹. Başka dillerdeki yazılış olarak ele alacak olursak, Fransızca “*galerie*”, İngilizce “*gallery*” ve Almanca “*galerie*” sözcüklerinden türetilerek günümüze gelmiştir. 1950’lerde sanat üretiminin artmasına ve sanat piyasasının oluşumuna bağlı olarak, sanatçıyı tanıtacak, ürünlerini sergilettirecek ve güvenilir koleksiyon bilincinin oluşmasını sağlayan, alım-satım konusunda öncelikli hedefi “*sanat pazarlığı*” olan kurumlardır. 1939 yılında ilk galerilere rastlanılan Türkiye sanat ortamı, İstanbul, Ankara, İzmir, Adana ve Bursa gibi şehirlerde “*Devlet Güzel Sanatlar Galerileri*” resmî olarak açılan devlet destekli galerilerdir. Bu galerilerin açılmasındaki ana amaç, kişiselleşen sanat gündeminin sergilerinin sergilenmesi ve devletin şahsi özel koleksiyonlarını sergilemektir. Bu galerilerin çoğu da bilinçli bir galeri kültürü ile yapılmadığı ve asıl amaç sergi indeksli bir amaçtır. Bu tarihlerden sonra görülecek sergiler ise yavaş yavaş bilinçlenmeye başladığı ve “meslek” olarak kurulacak kurumların ilkinin bu galerilerden sonra sanatımızda hâkim olacaktır. Türkiye’de “*ilk özel sanat galerisi*” sahibi olarak nitelendirebileceğimiz kişi İsmail Hakkı Oygur’dır. 1947-48 tarihlerinde İstanbul Beyoğlu’da açtığı galeri, bilinçli bir meslekî nitelikli ünvan olarak görmek gerekmektedir. Her ne kadar bilinçli galeri olgusunu kullanılsa da Türkiye sanat ortamını göz önüne alarak betimlemek gerekmektedir. Oysa tam anlamıyla galerileşme bilinci oturtulmadığı için Türkiye’deki sanatseverlerin talepleri doğrultusunda oluşturulan bu kurumlar çok da sanat yaşamlarını sürdüremediği apaçık ortadadır. Sanatın Türkiye ortamı bu kurumlara gerekli ekonomik yatırımların yapmadığı ve şahsi olarak da yetersiz kaldıkları görülür. İsmail Hakkı Oygur’ın galerisi de bu ortama bir sene gibi küçük bir zaman diliminde açık olmayı başarmıştır. 1948 yılında kapanan galeri, galerileşme adına ilk hamle olan “*özel galeri*” statüsünde, kendinden sonra oluşacak sanat kurumlarına ön ayak olmuştur. Dönemin Uluslararası

⁵¹⁰ Galeriler ile ilgili ayrıntılı bilgi Bakınız:

<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-galerisinin-sonu/3477> (Erişim Tarihi: 16.10.18)

⁵¹¹ <https://www.arkhesanat.com/sanat-terimleri-sozlugu/> (Erişim Tarihi: 16.10.18)

galericilik anlayışına uygun olarak “*ilk bilinçli galeri*” ise Adalet Cimcoz tarafından 1951 yılında İstanbul’da açılan Maya Sanat Galerisi’dir. Sanatçıların yanı sıra şair ve edebiyatçıların buluşup sohbet ettiği, bir nevî “*Enstitü*” olarak görev yapan Maya, ülkemiz galerileşme adına önemli bir kurumdur. Yine bu dönemlerde Ankara’da ressam Rasin Arsebük, müzikçi Bülent Arel ve Bülent Ecevit’in çabalarıyla Helikon Sanat Derneği kurulmuştur. Sanatçıların, müzikçilerin ve edebiyatçıların Ankara’da buluşup sohbet ettikleri dernek olan ve 1952 yılında bir de galerisi açılmıştır. Maya’dan ayrılan yönü Derneğe bağlı bir orkestranın kurulmasıdır. 1969 yılında Mêfkure Şerbetçi’nin İstanbul Beyoğlu’da kurduğu Galeri I’de hem kişisel sergilerin hem de Fransız-Türk ressamların birlikte düzenledikleri “*Karma Sergiler*” Türk sanat ortamı için nadir rastlanan bir gerçekliktir. Galeri I’de sergilenen bu eserler neticesinde araştırılan belgelere dayanılarak Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk olduğu söylenebilir. Karma sergiler bu açıdan burada açılması galeri için önemli bir faaliyet olmuştur. Mêfkure Şerbetçi’nin 1971 yılında kapattığı Galeri I, aynı tarihlerde Melda Kaptana’nın kendi ismiyle bir galeri açtığı görülür. İstanbul’da Nişantaşı’nda açtığı galeri, 1976 yılına kadar önemli sergilere ev sahipliği yapmıştır⁵¹².

1950’lerin başında İstanbul’da 8’i Taksim ve Tünel arasında birçok sergi salonundan bahsedilebilir. Güzel Sanatlar Akademisi, Fransız Konsoloslugu, Amerikan Haberler Merkezi, Maya Galerisi, Olgunlaşma Enstitüsü Galerisi, Vezneciler’deki Kuyucu Murat Paşa Medresesi, Gamsız Galerisi, Galatasaray Lisesi Antresi, Tiyatro Derneği, Sanat Dostları Derneği, Casa d’Italia, Spor Ve Sergi Sarayı, Şehir Galerisi, Çevre Sanat Derneği, Filarmoni Derneği bu dönemin en önemli sergi mekânlarıdır. 1952 yılında Ankara’da açılan Helikon Sanat Derneği, kurulan ilk soyut sanat galerisidir ve düzenlediği sergilerle özel galeri kimliği taşımaktadır. DTCF’nin salonu da sergi için kullanılmıştır. 4 Mayıs 1954 yılında “Yenilerden Yirmisi” adlı sergi, Kuyucu Murat Paşa Medresesi’nde soyut sanat sergisi için açılmış olması yine çağdaş sanat için mekân grubunun oluşturulması açısından önemli bir yerdir. Maya’nın entelektüel yaşamına katkıda bulunduğu gibi öncü sanat olan soyut sanatın da sergilerine ev sahipliği yapması bağlamında önemli bir kurum olarak görülmelidir. 30

⁵¹² Neclâ Çakmakoglu, “Galeri”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, 1. Baskı, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s.640.

Kasım 1956 yılında İstanbul’da Ertem Galerisi açılmış fakat önemli bir galeri olması beklenirken 1957 yılında kapanmıştır⁵¹³.

1950’lerden sonra oluşan bilinçli galerileşme oluşmaya başladıysa da ülkemizde ilk sanat galerisi, 1910 yılında Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin Cağaloğlu’nda açmış olduğu resim galerisidir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin sanat sergilerine ev sahipliği yapacak bu galeri, 8 Ocak 1911’de çıkarılan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi’nde galerinin bulunduğu yeri ilan ettiği “*Cağaloğlu’nda fırın bitişiğinde-her gün açıktır. Giriş bir kuruştur. Pazartesi günleri kadınlara mahsustur*” diyerek resmî bir gazetede ilk ilanını vermiştir. Sanatçıların burada sergilenecek olan eserlerin fiyatlarını da kendileri belirlemiştir. Kurul ise buna müdahil olabilir veya resmin kopya olup-olmadığı yine bu kurul tarafından denetlenmiştir. Sergilenecek eser için yarım metrekareye 5 kuruş, bir metrekareye 7,5 kuruş alınmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti tarafından Avrupalı galeriler gibi Tüzük de hazırlanıp belirli bir kural ile yönetilmiştir. 1911 yılında yapılan Balkan Savaşları ve daha sonra 1. Dünya Savaşı’nın çıkması ile kapanmıştır⁵¹⁴.

1950’lere kadar devletin eliyle yürütülen sanat ortamı, bu dönemin ortalarında yerini özel sektöre bırakmıştır. Devlet, sanat piyasasını denetleme ve hamilik yapma vazifesini çok partilileşme sürecinin de etkisiyle özel kurum-kuruluşlara bırakmak zorunda kalmıştır. Bu dönemin sanat ortamını etkileyecek ve sanatın ilerleyebilmesi için fayda sağlayacak galeriler ortaya çıkmaktadır. Türkiye’de uzun yıllar galericilik terimi ile aynı görevi gören resmi kurumların salonları, sergileme açısından etken olmuştur. 1950’lerde gerçek bir galeri olarak kurulan Maya Sanat Galerisi’ne kadar Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği’nin sergilerine ev sahipliği yapan “Dağcılık ve Tenis Kulübü” bu döneme kadar önemli sergilere ev sahipliği yapmıştır⁵¹⁵. “Sanat Galerileri” teriminin bilinçli bir tarzda yürütüldüğü ilk galerisi olan Maya Sanat Galerisi, açık kaldığı süre zarfında resim sanatımızda birçok sergiye ev sahipliği yapmıştır. Bu yıllarda İstanbul Belediyesi’nin öncülüğünde açılacak olan Şehir Galerisi, İrfan Ertem’in, Melda Kaptana’nın galerileri, Ankara’da Güzel Sanatlar Birliği’nin Güzel Sanatlar Galerisi bu döneme damga vurmuş önemli sanat olaylarını kendinde

⁵¹³ Yasa Yaman, *a.g.m.*, s.121-122.

⁵¹⁴ Oğuz Erten, *Türk Plastik Sanatlarında İlkler*, 1. Baskı, İstanbul: Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2012, s.84.

⁵¹⁵ Gören, *a.g.e.*, s.20-23.

barındırmıştır. 1970'lere doğru Yapı Kredi Bankası, İş Bankası ve Akbank gibi özel bankalar, birçok farklı şehirdeki şubeleriyle galerileşme yolunda önemli adımlar atmışlardır. 1973'te kurulan Cumalı Sanat Galerisi ve Artisan, 1975'te Galeri Baraz, 1976'da Maçka Sanat Galerisi ve Vakko Sanat Galerisi, 1978'de Hobi Sanat Galerisi, 1979'da Ümit Yaşar Galerisi kurumsal olarak sanat dünyasına başlamıştır. Bu galeriler, özel galericiliğin yeni bir ivme kazandığını görmekteyiz. 1980'lere doğru kurulan galeriler ise uzmanlaşma bilinciyle yapıldığı yıllar olmuştur⁵¹⁶.

4.1.1. Türkiye'de Galerileşme Olgusu ve Sanat Galerilerinin Gelişimi

4.1.1.1. Dönüşümün İlk Adımı: Maya

Profesyonel anlamdaki ilk sanat galerisi olan Maya'nın kelime anlamı "dilek" olan sanat galerisi, Ferdi Tayfur'un kızkardeşi tarafından "Beyoğlu'nda Kallavi Sokak 20/1 numarada" yer alır. İki odalı olan Maya, 1951-55 yıllarında sanat sergilerine ev sahipliği yapmış Maya, amblemi ise "Anadolu halı ve kilimlerinde görülen uçan geyik motifi"dir. Ekonomik giderini sergi ve gazete-dergi tanıtımından karşılamaktadır⁵¹⁷. İlk özel sanat galerisi olan Maya Galerisi, sanatı ticaret olarak görmeyen ve sanatın geliştirme ve koruma-sergileme amacı ile kurumsal hal almıştır⁵¹⁸. Maya, yapmış olduğu bilinçli galericilikle ilk yenilikçi galerisi olmuştur. Kurulmasından kapanmasına geçen süre içerisinde, gençlerin üretimlerini tanıtmaya ve sergileme merakıyla galeri olgusuna bakılmıştır. Ressamların, yazarların, aydınların bir araya geldiği, sanat ve kültür olaylarının konuşulduğu, bir çeşit kulüp faaliyeti ile galeriye yaklaşmıştır⁵¹⁹.

Galerinin amacı, genç sanatçıları destekleme ve sanat yapıtlarını sergilemektir. Galeriye açan Cimcoz, ticari bir amaçla açmadığını ve sanat ortamı için fayda sağlama düşüncesindedir. Galeri, masraflarını çıkarmak için %25 komisyon almış ve 1951-55 yılları arasında sanatçıların uğradığı, sohbet ettiği ve düzenli olarak sanatçıların eseriyle mekânda sergilendiği bir ortam olmuştur. Sait Faik'in, Ahmet Hamdi'nin, Fikret Adil'in, Abidin Dino'nun, Eren ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, Aliye Berger'in, pek çok sanatçı, yazar ve şairin buluşmuştur⁵²⁰. Genç kuşak açısından sergileme imkânı

⁵¹⁶ Gören, *a.g.e.*, s.73.

⁵¹⁷ Erten, *a.g.e.*, s.138.

⁵¹⁸ Eroğlu, *a.g.e.*, s.114-115.

⁵¹⁹ Yahşi Baraz, "Türkiye'de Galeracilik ve Sanat Pazarının Gelişmesi", *Antika Kültürü Dergisi*, Sayı 1, 1993, s.18.

⁵²⁰ Üstünipek, *a.g.t.*, s.124.

buldukları Maya’da, sanatsal ortamın içine de girmelerini sağlayarak piyasa yaratabilme şansını da artırmışlardır. Ancak, sanatsal ortamın güzelliği, ekonomik olarak masrafların karşılanmasına yeterli olmadığı, Adalet Cimcoz’un da sadece aylık kirası olan 200 lirayı ve elektrik gibi masrafların ödeyebileceği bir gelir için açık kalması için en büyük nedenidir. Açtığı düzenli sergilere rağmen ekonomik anlamında yetersiz kalmıştır⁵²¹. Sanatçılarla oluşturduğu imkânı, ne yazık ki sanat yapıtını alacak kişilerle bir ortamın gelişmediğinden dolayı kapanmıştır⁵²².

1951-55 yılları arasında açılan Maya Sanat Galerisi’nin 1950’lerin ekonomik sıkıntılı dönemde açılması adına şanssız bir kurum olmuştur. 1954 yılında kapanma riskine karşın “kurtarıcı sergi” adı altında sanatçılardan destek gördüğü ve sanat hayatı boyunca birçok sanat dalının sergilendiği güzide bir mekândır. Galerisinde resim, heykel, seramik (Füreyâ Koral), fotoğraf (N. İpşiroğlu) ve karikatür sergilerine yer vermiştir⁵²³.

4.1.1.2. Açılan Diğer Özel Sanat Galerileri

1950’lerin başında artan ekonomik refah düzeyi, sanatçıların sergileme faaliyetlerini etkilemiştir. Bu dönemden sonra Demokrat Parti’nin ülkeyi yönetmesiyle devlet-sanatçı modeli terk edilerek sanata destek azalmıştır. Bu dönemin özgürleşme gayesi sonucu sanatçılarda bireysel üretim yapılmasına zemin hazırlamıştır. Bireyselleşen sanatçılar, yaptıkları çalışmaları sergileme arzusu ile yeni mekân bulma telaşına girdikleri ve bu sayede yeni sergi mekânlarının açıldığı görülür. Bu dönemden sonra sanata ve sanatçıya destek çıkacak kurumların başında “Sanat Galerileri” gelmektedir. Maya, Helikon, Ertem, Milar gibi özel galeriler, bireyselleşen sanatçıların sergilerini yapılması açısından sanat tarihimizde önemli yer kaplamaktadır. Bu yerel galerilerin yanında, bir de yabancı mekânlar döneme damga vurmuştur. 1960’lara doğru “galerileşme olgusu” bilinçli olarak atılmaya başlanmış ve 1970’lerden sonra “meslek” olarak sanat camiasına dönüşecektir⁵²⁴.

⁵²¹ *a.g.t.*, s.125.

⁵²² *a.g.t.*, s.126.

⁵²³ Tansuğ, *a.g.e.*, s.40.

⁵²⁴ Bora Gürdaş, *1960-70 Yılları Arasında Türkiye’de Kültür ve Sanat Ortamı* (Yüksek Lisans), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s.43.

Cumhuriyet tarihi sanat olaylarını bilmeden, 1950 ve sonrasını bilmek çok da mantıklı değildir. 1950 öncesi sanat merkezleri devlet tekelinde bulunan Halkevleri, galericilik faaliyetleri üstlenen kurumların başında gelir. 1939 yılında açılan “Daimi Resim-Heykel Satış Galerisi” Cumhuriyet döneminde açılan ilk galerilerindendir. Bu galerinin resimlerini çoğunu Maarif Bakanlığı ve Bürokrasi’den sorumlu devlet mercileri almıştır. Bu dönemde devletin sanat-pazarlama üstünde duyarlılığı ile “devlet için yapılan resimler, devlet tarafından satın alınmakta” olduğunu görülür. Bu da devletin sanat-sanatçıya piyasa edinebilme imkânı ve plastik sanatlardaki canlılığı bize gösteren kanıttır. 1946-50’li yıllar UNESCO ve ICOM kültür-sanat ortamında etkili olarak bilinçli sanat olgusuyla hareket edilen bir dünya söz konusudur. Elbette Türkiye’deki sanat kurumları ve bilinçlenme-ekonomik yatırımlar bu sayede gerçekleşmiştir. Açılan bu galerilerden sonra “Cimcoz Ailesi” de yatırım amaçlı İbrahim Çallı ve Feyhaman Duran’ın resimlerini alarak koleksiyonerliğe başlamıştır. Bu da bu dönemde özellikle Adalet Cimcoz’un koleksiyonerlik sevdasını tetikleyen ilk etkili söylemdir. Bu dönemde de artık devlet, kültür-sanat açısından kendini soyutlamaya başlamış ve yeni özel galerilerin kurulması adına imkân doğmuştur. Bu sayede Maya Sanat Galerisi, bu olaylardan sonra doğacaktır. İmkân olarak kısa sürse de işlev olarak sanat piyasası açısından çok önemli bir kurumdur. 1950’lere kadar devlet desteğinin çok olduğu sanat piyasasında, bu tarihten sonra özellikle Demokrat Parti’nin başa geçmesiyle son bulacaktır. Bunun ilk yankıları 1952’de İzmir’de Turgut Pura’nın gayretleriyle “Devlet Galerisi” açılmıştır. Bundan sonraki süreç çok daha aceleci-amatör olarak yapılsa da 1970’li yıllardan sonra meslek-bilinçli olarak yapılacaktır⁵²⁵.

İstanbul’da Maya’nın faaliyetlerini sürdürdüğü dönemde, Ankara’da bir grup gencin kurmuş olduğu Helikon Derneği, sanatçıların sergi yapılması adına mekân açmışlardır. 1950’li yıllarda soyut ve non-figüratif resim ve heykel mekânı olarak kendini adlandıran Helikon, gelirini ise resim-heykellerden alacağı yüzde yirmi komisyondan elde etmekteydi. Helikon’un önceliği soyut sanatçıların eserlerini sergileyebileceği mekân yaratmaktır⁵²⁶.

1950-60 Türkiye sanat ortamında, artan talebe göre sergi mekânlarında da artış gösterilmiştir. Sergilerin illere göre dağılımına bakıldığı zaman %75 oranla İstanbul

⁵²⁵ Fatma Doğan, *Batı Anlayışı Doğrultusunda Türk Resmi, Restorasyon ve Gerekliliği* (Yüksek Lisans), İstanbul: Yeni Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s.112-136.

⁵²⁶ Üstünipek, *a.g.y.*, s.126.

gelmektedir. Bu da anlaşılıyor ki sanatçıların tercihini çeken uluslararası bu şehirde, Beyoğlu, sergi mekânlarının sıralandığı ve kültürel etkinlik merkezinin en canlı olduğu yerdir. Sanatçılar, Beyoğlu'nda Taksim-Tünel hattında yoğunlaşan sergilere sanat etkinliği açısından, kafeleri, sinemaları, meyhaneleri sanatçı yaşantısı açısından ilgi çekici olmuştur⁵²⁷.

Özel kurumlar içinde 1940'ların yarısından başlayarak sergilere ev sahipliği yapan yabancı kültür kurumların başında Fransız Konsolosluğu gelmektedir. Beyoğlu, Taksim'in girişinde olan mekân, birçok sergiye ev sahipliği yapmıştır. 1952 yılında Beşiktaş'ta Fethi Karakaş'ın Küçük Galerisi, özel kurum olmasından dolayı önemlidir. 1956 yılında İrfan Ertem'in kurmuş olduğu Ertem Galerisi, İstiklal caddesinde 69/2 adresinde sergilere ev sahipliği yapmış özel bir kurumdur. 1957 yılında Ankara'da Selçuk Milar'ın kurmuş olduğu Milar Galerisi, dekorasyon ağırlıklı sergilere ev sahipliği yapmıştır⁵²⁸.

1954 yılında İstanbul Valisi olan Fahrettin Kerim Gökay tarafından İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi, Beyoğlu'da bulunan İpek Sineması'nın üzerinde açılmıştır. Kurulduğu yıllarda heykel sanatçısı Zerrin Bölükbaşı yönetimine geçmiştir. Maya sanat galerisinin kapanmasının ardından sanatçıların tercih ettiği Şehir Galerisi, mekân kurgusu açısından kusurlu olduğu da bilinmektedir⁵²⁹.

1950-60 sanat ortamı açısından galerileri değerlendiren Üstünlük, DP'in iktidara gelmesiyle devlet-sanat arasındaki bağın kaybolduğunu ifade etmiştir. Bu bağın kaybolması ile beraber yeni alternatif kurum ve kuruluşları beraberinde getirmiştir. DP'nin serbest ekonomi hamleleriyle refah seviyesinde ilerlemeye gidildiği ve sanata olan ilgi-desteğin yine bu refah döneminde hoş karşılayacak özel ilginin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Artan sanatçı sayısına bağlı, sergilerin de çoğaldığı ve sanatçıların kendini kanıtlamaya gittiği bir dönem olmuştur. Sergilerde oluşan hızlı artışa bağlı olarak hızlı bir şekilde mekânlaşma açısından da ilk bilinçli özel galeri kurumları açılmaya başlanmıştır. Sergilerin çoğunluğunun İstanbul ve Ankara'da açıldığı ve ilk özel galeri olan Maya'nın, Ertem'in ve diğer kurumların oluşmaya başladığı dönem olmuştur. Sergilerden geçinmeye çalışan sanatçıların bu dönemde olumlu yanları olduğu kadar sergilerde tek tablonun bile satılmadığı bir ortamdan bahsedildiği ve Sanat

⁵²⁷ a.g.t., s.127.

⁵²⁸ a.g.t., s.128.

⁵²⁹ a.g.t., s.128-29.

Yönetimi açısından meslek edinmenin halen yaşanmadığı bir sanat ortamı yaşanmıştır⁵³⁰. Bankaların koleksiyon oluşturmaya başladığı ve uluslararası yarışmalar ile birlikte Avrupa sanatı hakkında ilginin arttığı, soyut sanatın Türkiye’de etkili olmaya başladığı bir dönem olmuştur⁵³¹.

Vakho Mağazası, 1962 yılında İstiklal Caddesi’nde 125-127 numaralı binalarda sergi açmış ve sanat ortamına katkı sağlamak için de Vakho Sanat Galerisini kurmuştur. 1954 yılında açılan İstanbul Şehir Galerisi ile 1967 yılında açılan Taksim Sanat Galerisi, Haşim İşcan tarafından belediyelerce açılmış galerilerdir. Bu dönemin galerileşme rolünü yerli insanların olduğu kadar yabancı insanların da açmış oldukları görülür. 1959 yılında Beyoğlu Alyon Sokak’ta daha sonra taşınarak İstiklal Caddesi 394-96 Müeyyet Han’a gelen Türk-Alman Kültür Merkezi, Fransız Konsoloslugu ve Amerikan Haberler Merkezi sergiler düzenleyen yabancı kurumlardır. Yine Devlet Güzel Sanatlar Galerileri de bu dönemde açılmaya başlanılacaktır. Sanat dönüşümleri, 1960-70’li yıllarda İstanbul ve Ankara dışında başka merkezlerde görülmeye başlanacaktır. Kütahya, Bolu, Antalya, İzmir ve Bursa gibi şehirlerde galerilerin açılması söz konusudur. Beyoğlu’nda bulunan Filarmoni Derneği’de sergilere ev sahipliği yaptığı, yine Olgunlaşma Enstitüsü, Darüşşafaka Sanat Galerisi, Ankara’da Milli Kütüphane ve Sanatseverler Derneği de bu dönemin sergilerine ev sahipliği yapmış yarı-resmi nitelikli mekânlardır⁵³².

1960-70’lerde sanat eserinin sergilenmesinde Özel Sanat Galerileri ev sahipliği yapmıştır. İstanbul Beyoğlu’da Beker Sokak, no:1 adresinde Mêfkure Şerbetçi’nin açmış olduğu Galeri 1 mekân düzenlenişi açısından dikkat çekmektedir. 1968’den sonra önemli sanat eserlerine ev sahipliği yapan Galeri 1 sanat kurumu, Abidin Dino, Kuzgun Acar, Ömer Uluç Adnan Çoker, Orhan Peker, Turan Erol, Leyla Gamsız ve Selim Turan gibi sanatçılar sergileme mekânı olarak kullanmışlardır⁵³³.

Üstünipek’in değerlendirmesine göre, 1960-70 yıllar, Türkiye’de sanat piyasasının kurumsal bir hüviyet kazanması için önemli yıllar olmuştur. Toplum-sanat arasındaki ilginin arttığı ve sanat üretiminin buna bağlı olarak arttığı bir dönem olmuştur. Devlet desteğinin tamamıyla azaldığı sanat ortamında, özel kurumlar bu

⁵³⁰ *a.g.t.*, s.137-38.

⁵³¹ *a.g.t.*, s.139.

⁵³² Gürdaş, *a.g.t.*, s.44.

⁵³³ Gürdaş, *a.g.t.*, s.45.

görevi üstlenmiş ve çeşitli yarışmalar düzenleyerek sanatçıları desteklemiştir. Banka kurumlarının galeriler oluşturduğu, eserlerin satın alınıp sergilemeye çalışıldığı ve uluslararası etkinlikler düzenleyerek Avrupa'nın önemli sanat merkezlerinde yaşamaya başlayan bir sanat oluşumu söz konusudur⁵³⁴.

4.1.2. Sanat Galerisinin Kültürel Sorumlulukları

Sanat galerilerinin kültürel sorumlulukları açısından düşünüldüğünde 1950-70 sanat ortamı açısından galeriler, sergi ihtiyacını gidermektedir. Özellikle 1970'lere doğru bu algı değişmiş ve halk-galeri ikilemi açısından eğitici bir okul olarak katkı sağlamıştır. Yaşlısından gencine kadar her insanın vakit geçirebileceği bu mekânlarda, sanatçıların da eserlerini tanıttırması ve tanınması açısından önemli kültürel sorumlulukları olan kurumlar haline gelmiştir⁵³⁵. Sanat galerileri, kültür kurumu olarak topluma sanatsal gelişim ile ilgili bilgilendirmekle yükümlüdür. Galeride bulunan eserleri, arşiv oluşturularak kültür yazımı için veriler oluştururlar. Sanatçının eserini, geleceğe güvenli olarak aktarılmasında rol aldıkları gibi galeride bulunan tüm eserleri de sistematik dosyalama ile arşiv niteliği kazandırılacak bir düzenleme yaparlar⁵³⁶.

Türkiye'de plastik sanatlara yönelimini yaygınlaştırılarak geliştirilmesi adına, halkın yine bu yönelimle sanat-toplum arasında bağ kurmasını ve eserlerin değer yargısını vurgulanmasını sağlaması ana ilkeleri olmuştur. Sanatçıların kendi görünürlüğünü topluma yansıtmak ve sergiler yaparak, sanatçının maddi anlamda destek verdikleri gibi sanat dünyasının bireyselleşen ortamına sanatçı-toplum arasında köprü oluşturulmuştur. Toplumda, sanat zevki geliştirmek amacıyla gerek Türk sanatçıların gerekse dünyada ün yapmış sanatçıların eserlerinin tanıtımını yaparak ve sanat ile bağlantısı olan kişileri yetiştirilmesi açısından birtakım çalışmalarla sanatın refah düzeyini geliştirmiştir. Galeride, insanlara merak duygusunu uyandırmak ve sanat-toplum arasında bilgi alışverişini hızlandırmalar yapmak için eğitim modeli rolüne bünyelerinde görev olarak yaklaşmışlardır. Yetenekli sanatçıların kendini kanıtlanması

⁵³⁴ Üstünipek, *a.g.t.*, s.154.

⁵³⁵ 1950-70 sanat ortamı açısından galeriler hakkında detaylı bilgi için bakınız, Üstünipek, *a.g.t.*, s.120-139.

⁵³⁶ Alper Murat Öz, *Sanat Yönetimi Açısından Maya Sanat Galerisi* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s.20.

için destek verilmesi ve plastik sanat konularında halkı bilgilendirmek için kurs ve seminerler düzenlemiştir⁵³⁷.

4.1.3. Sanat Piyasasında Galeriler

Sanat Tarihi açısından galerilerin pek önemsenmediği oysaki toplumun ilgisine sunulan bir kurum olarak görmek gerekmektedir⁵³⁸. Sanat piyasası, alıcının eseri pazarlamasıdır. Sanatın piyasayla para karşılığı, sipariş gibi yollarla sanatçıların tablolarını aldığı ve bu yolla da sanatçıların maddi konuda rahatlamaları sağlanmış olacaktır⁵³⁹.

Sanat galerileri, sanatçıya destek verdiği kadar sanatsal üretimin devam etmesi için maddi konuda destek olduğu, yeni eserleri yapması ve bu eserleri izleyici ile buluşturması adına kurumsal bir sanat piyasası rolü üstlenmiştir⁵⁴⁰. 1950-70'lerle birlikte oluşan sanat piyasası kendini geçindirme üstüne kurulu iken 1970'lerden sonra ekonomik olarak bakılmıştır⁵⁴¹.

Galerilerin, sanat yöneticisi⁵⁴² olarak sanatçıların eserlerini aldığı, izleyici ile koleksiyonerlerle buluşmasını sağlayan ve sanat pazarının gelişmesi açısından önemli bir kurum olmuştur. Sanatı bir açıdan ticarete döktüğü gibi sanatçıların da tanıtılması açısından sanat ortamına canlılık getirdiği ve galerilerin kazanç elde edebilmesi için elindeki eserleri satması gerekmektedir⁵⁴³.

Mehmet Üstünipek'in Doktora Tezi'nde özel galeriler ile görüşme sonuçlarını maddeler halinde yazmıştır. Bu maddeleri yorumlamak gerekirse, Ekim-Haziran arası yapılan, 5 ile 8 arasında sergi düzenledikleri görülmüştür. Yaz aylarında ise özel galerilerin karma sergiler yaptığı ve dönemin önemli sanatçılara yer verdiği kadar yeni sanatçıların kendisini kabul edilebilmesi için sergi iznine yer verdikleri de görülür. Bir

⁵³⁷ <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR-158803/guzel-sanatlar-galeri-yonetmeligi.html> (Erişim Tarihi: 16.05.2019)

⁵³⁸ <https://www.e-skop.com/skopdergi/sanat-piyasasi-ve-galerilerin-orgutlenmesi/2602> (Erişim Tarihi: 19.05.2019)

⁵³⁹ Seniha Ünay Selçuk, Evren Selçuk, "Sanat Piyasası ve Sanatçı", *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 36, 2017, s.235-36.

⁵⁴⁰ Öz, a.g.t., s.67.

⁵⁴¹ a.g.t., s.68.

⁵⁴² Detaylı bilgi için bakınız, Aysun Kısaoğulları, "Sanat Yönetimi ve Sanat Yöneticisi", *Ulakbilge*, Cilt 1, Sayı 1, 2013.

⁵⁴³ Feyza Ağlargöz, Sevgi Ayşe Öztürk, "Sanat Dünyasının Kültürel Aracıları: Türkiye'deki Sanat Galerilerinin Profili", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Sayı 15, 2015, s.28.

sergi için davetiye, posta, katalog, basın tanıtımı gibi masraflarla boğuştuğu, kimi galerilerin katalog için destekleyici bulduğu ve bazen da sanatçı tarafından katalog ücretinin alındığı bir uygulama söz konusudur. Özel galerilerin çoğu, satıştan komisyon aldığı ve bu şekilde kendi varlığını idame ettiği görülmüştür⁵⁴⁴. Galerilerin kendine özgü müşteri grupları olduğu, koleksiyonerlerin olduğu ve sergi açılırken bunlar haberdar edilmektedir. Sergide bulunan eserlerin satış işleminin galeri komisyoncusu tarafından belirlenen bir fiyatlanma söz konusu olduğu gibi galeri ile yakın bir takipte olan müşterisine pazarlık imkânı da tanımıştır. Elde edilen satıştan komisyon esasına göre çalışan özel galeriler, %30-50 arası oran almaktadır⁵⁴⁵. Özel galerilerin kütüphanesi ve arşivi bulunmaktadır⁵⁴⁶. Bazı galerilerin sergi masrafı olarak sanatçıdan eser aldıkları ve bazı galerilerin ise sergilenen eserleri satın aldığı görülür⁵⁴⁷. Özel galerilerle gelişen sanat piyasası, sanatçılar için olumlu olmuştur⁵⁴⁸. Sanat yapıtının fiyatlandırma konusunda arz-talep üstünde kurulduğu ve sanatçının tanınırlığı, eserlerinin satılması açısından önemli etkidir. Eserin malzemesi ve boyutunun fiyatını belirleme konusunda önemli etken olmuştur⁵⁴⁹.

Özel galeriler dışında banka galerilerin sanat yönetimi açısından önemli sanatsever ve koleksiyonerlik faaliyetlerini sürdüren kurumlar olmuştur. 1940'lerden başlayan bankalar 1950 ve 1960'lı yıllara doğru yoğunluk kazanmıştır. Koleksiyon oluşturma fikrinin banka yöneticilerinden çıkmış ve zamanla birçok banka kültürel bir program niteliğinde yaklaşmıştır. Bankalar; Devlet Resim ve Heykel Sergisi yoluyla, sanatçıların atölyelerine ve sergilerine giderek yoğun bir şekilde eserler almıştır. Sanat piyasasının olmadığı dönemlerde, sanatçılar kendilerinden resim almaları için bankalara çalışmalarını götürdüğü de olmuştur. Bankaların sanat danışmanlığını yapmış Vedat Nedim Tör, banka ile sanatçı arasında bağ kurma konusunda başarılı bir kişiliğe sahiptir. Bankalar, kendi koleksiyonlarına eser alınması konusunda ciddi miktarda bütçe ayırmıştır. Bu bütçenin sanat ortamı açısından canlılık getirdiği gibi sanatçının

⁵⁴⁴ Mehmet Üstünipek, *Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası* (Doktora Tezi), Ekler, 2. Cilt, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998, s.91.

⁵⁴⁵ a.g.t., 2. Cilt, s.92.

⁵⁴⁶ a.g.t., 2. Cilt, s.93.

⁵⁴⁷ a.g.t., 2. Cilt, s.94.

⁵⁴⁸ a.g.t., 2. Cilt, s.95.

⁵⁴⁹ a.g.t., 2. Cilt, s.98.

ekonomik sıkıntısının giderilmesi açısından da önemli bir durumdur⁵⁵⁰. Bankaların kültür-sanat açısından net bütçe ayırmamış ve koleksiyon için resim alınma kararına göre miktar belirlenmiştir. Bankalar, sergilerden eser almamış, müzayedelerden ve galerilerden eser almıştır. Banka kurumları, eseri satın aldıktan sonra özel galeriler gibi kar elde etme amacıyla satın almadığı ve koleksiyon yapma amacıyla olaya yaklaşmıştır⁵⁵¹. Banka galerisinde açacağı sergi için sanatçılardan mekân, katalog, davetiye ve her türlü masrafı kendisi sağlamaktadır. Banka galerileri yılda 6-8 arasında sergi düzenlemiş ve sergiyi uzman kişiler tarafından hazırlanmıştır. Yapı ve Kredi Bankası dışında diğer banka kurumları komisyon için ücret almamış⁵⁵², Yapı ve Kredi Bankası %35 oranında komisyon almıştır⁵⁵³.

1951’de açılan Maya sanat galerisi, 1969 yılında Mefkûre Şerbetçi’nin açmış olduğu “Galeri 1” ile canlılık kazanmış, mimari açıdan da modern bir yapıdır. Türkiye sanat ortamında Mefkûre Şerbetçi ile başlayan sergiler, burjuva ailelerinin dikkatini sanata ve koleksiyonerliğe çevirmiştir. Sanat piyasası açısından canlılık getirdiği Türkiye sanat ortamında, bu dönemden sonra burjuva sınıfı da etkili bir koleksiyonerlik sevdası tutması açısından galeri önemli hamle yapmıştır. Şerbetçi, burjuva ve ticarete döktüğü galeriyi ayakta tutamamıştır. 1970’lerde Türkiye’de galericilik anlamında canlılık getiren önemli kurumların başında yer almıştır. 1971’de Melda Kaptana’nın “Kaptana Galerisi” Nişantaşı’nda kurulmuştur. Türkiye’de galericilik anlamında ilk ciddi resim satışlarını yapan Melda Kaptana, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Orhan Peker, Halil Paşa ve önemli türk ressamlarının eserlerinin sergilenmesi, satışını gerçekleştirmesi açısından sanat yönetimi ile kendinden sonraki galerilere örnek olmuştur. 1000-1500 lira olan resim fiyatları, 1950-70 arasındaki dönemde 1500 liradan 500 liraya kadar indiği bir ortam olmuştur. Bu dönemde en pahalı resimler ise 1000 ve 1500 lira olduğu, bu dönemin sanat ortamında iyi bir pazarlama yaratmak amacı taşıyan galeriler, resim fiyatlarının indirmiş ve Melda Kaptana da desteklemiştir. Sanat piyasası açısından 1990’lı yılların, Yahşi Baraz’ın deyişiyle “büyük para getirdiği”, 1950-70 sanat ortamında resim fiyatlarının çok pahalı olmadığı ve gelen galericilerin de desteklendiği bir dönemdir. Kaptana Galerisi, Türkiye’de ticari bir galeri mantığıyla

⁵⁵⁰ a.g.t., 2. Cilt, s.126.

⁵⁵¹ a.g.t., 2. Cilt, s.127.

⁵⁵² a.g.t., 2. Cilt, s.128.

⁵⁵³ a.g.t., 2. Cilt, s.129.

hareket etmesi bakımından önemli bir kurum olmuştur. 1973'te İstanbul'da Aydın Cumalı ve Ankara'da Ertan Mesçi, Türkiye sanat yönetimi açısından ilk profesyonel sanat galerilerinin tohumlarını atmış ve 1970-80'li yıllarda bilinçlenmeye başlayan galericilik açısından önemli iki kurum olmuştur. Aydın Cumalı'nın açmış olduğu "Cumalı Galerisi"ni, Moda'da açmış ve Kadıköy burjuvazisine resim satmıştır. Cumalı, reklam ve ticaret açısından profesyonel bir şekilde hareket etmiştir. "Artisan Galerisi" ise Ankara'nın sergi mekânlarına ev sahipliği yapması açısından önemli kurum olmuştur⁵⁵⁴.

4.1.4. Modern Sanat'tan Çağdaş Sanata Geçiş Yıllarında, Türkiye Sanat Piyasası

1950'li yılların sanat piyasasında devlet destekli üretimin desteklenmesi, iyice azalmaktadır. Bu boşluğu dolduracak iki önemli galeri, sanat piyasası açısından geçiş aşaması olarak görmek gerekir. Bunlardan biri İstanbul'da kurulan Maya Sanat Galerisi diğeri ise Ankara'da kurulan Helikon Sanat Galerisi'dir. Bu iki galerinin açılmasındaki etken, devletin imkânları dâhilinde azalan sanat ilgisi ve bireyselleşen üretimdir. İki galeri de kurumsal-galerileşme açısından temel oluşturulabilecek şekilde Türkiye'deki sanat ortamına hareket getirmiştir. Özel sektörün sanat ortamında gelişmeye başladığı bu dönemde, sanat yapıtının bir yatırım nesnesi olarak algılanmasına da yol açmıştır. Ali Teoman Germaner bu iki galeri hakkında şunları yazarak bir açıdan da dönem içi sanat piyasasının nasıl bir konumda olduğunu da açıklamaktadır:

"Her iki merkez de en az sayıdaki aydının amatör olanak ve çabalarıyla, devlet desteği olmadan kurulmuştur. Bundan sonra çok yavaş bir gelişmeyle de olsa, devletin bu alanda bıraktığı boşluğun, özel kesim tarafından doldurulması çabası göze çarpar. Bununla birlikte sağlıklı, planlanmış, devletin öncülüğünde yaygın ve örgün eğitim kurumlarını içeren bir kültür ve sanat piyasası konusundaki gelişim 1950 sonrasında zedelenmiştir"⁵⁵⁵.

⁵⁵⁴ Baraz, a.g.m., s.18-19.

⁵⁵⁵Yıldız Öztürk Ötkünç, *1980'li Yıllarda (1980-1990) Türkiye Sanat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansıması* (Yüksek Lisans), İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s. 44.

1960-70 sanat ortamı, galerileşme açısından geçiş yılları olmuştur. Sanat galerileri bilinçli olarak açılmış, sanat eserleri sergilenmiş ve koleksiyonerlik popüler hale getirilip bilinçli-sanat piyasası oluşturulmuştur. İlk akademik düzeyde ilerlemeyi bu döneme bağlamak gerekir. Bu nedenle yeni galerilerin bu dönemde çıkması tesadüf değildir. Bu dönemde açılan galeriler, sadece sanat yapıtını alan kurumlar değil, sergi mekânı olmaları ve devamında sanat dergilerinin katkılarıyla sanat ortamının temellendirilmesinde yadsınamayacak derecede önemli roller üstlenmişlerdir. 1960'ların süreli yayın ve kaynaklarından derlenen sergiler dikkate alındığında 300 sergiden 225'inin kişisel nitelikte olduğu gözlenmiştir. Bu bilgiden yola çıkarak bu dönemin sergilerinin bireyselleştiği bir sanat piyasası olduğu gözlenmiştir. Kişisel sergilerin artması, modern sanattan çağdaş sanata geçiş aşaması açısından önemli bir hamledir. Türkiye'deki sanat piyasasına bakıldığında, sergilerin düzenlendiği şehirlere bakıldığında konumuz daha verimli olacaktır. İstanbul'da 159 sergi, Ankara'da 121 sergi ile sanat piyasasının en çok canlı olduğu iki şehir göze çarpmaktadır. Bu dönemden itibaren sergilerde artış olmaya başlandığı ve sergiyi düzenleyen sanat kurumlarının da bu paralellikte artış halinde olduğunu görmek gerekir. Yine sergilere ev sahipliği yapan bu kurumların başındaki şehir İstanbul'dur. Bu kurumlar İstanbul Şehir Galerisi, Türk-Alman, Türk-Amerikan, Türk-Fransız (yabancı kurumlar), Milli Kütüphane, İstanbul Filarmoni Derneği, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Ankara Doğu Galerisi, Galeri 1, Modern Galeri, Ak Galeri (özel) dönemin en önemli sanat eserlerinin sergilendiği mekânlardır⁵⁵⁶.

1960 Türkiye sanat piyasası açısından ilk evrenin yaşandığı daha doğrusu "hazırlık dönemi" denilen yılların başıdır. Bu dönemde Şehir Galerisi, Taksim Sanat Galerisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde sergilerin sürekliliği sağlanmıştır. Koç ve Sabancı Holdinglerinin, sanat yapıtlarını almalarıyla sanatta hareketler yaşanmaya başlanmıştır. Bu dönemlerde başlayan DYO resim yarışmaları, devam eden yarışma niteliği taşıması açısından da bir kez daha önemli bir hale gelmiştir. 1960'lı yıllar hem bankaların hem de özel koleksiyonerlerin almış olduğu sanat eserlerini sergiletmeye başlamışlardır. Bu dönemde sanatı daha kaliteli olarak yaygınlaştırmak için derneklerin varlığı söz konusudur. "Güzel Sanatlar Birliği" İstanbul ve Ankara gibi illerde sergilere

⁵⁵⁶ Gürdaş, a.g.t., s.68.

devam etmiştir. Bu dönemin en önemli olayların başında gelen “*Türkiye Çağdaş Ressamlar Cemiyeti*”, genç sanatçıları teşvik edici yarışmalar yaparak sanatı popüler-kaliteli hale getirmiştir. “*Birleşik Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği*”, halk-sanatçı ilişkisini bütünleştirmek için sanat yapıtlarının fiyatlarını düşürmeye başlamıştır. 1966 yılında ilk sergilerini açan “*Türk Plastik Sanatçıları Derneği*” sanatı-sanatçıyı koruyan hamleleriyle önemli bir teşkilat olmuştur. “*Türk Seramik Sanatçıları Derneği, Türk Yüksek Heykeltıraşlar Derneği*” gibi gruplar yine bu dönemde sanat piyasası açısından önemli olan kurumlardır. Bunların en büyük amacı ise kendi sanatları doğrultusunda sanat alanlarını iyileştirmek ve bu alanda çalışacak sanatçılara ekonomik denge sağlamaktır ki kurulan cemiyet ve derneklerin de bu amaca göre hareket ettiğini söylemek gerekir. Sanatçı haklarının korunma isteği de bu sosyal dernek-cemiyetlerin oluşumlarını gerçekleştirmiştir. Bu dönemin sanat gruplarından Yeni Dal, Mavi Grup ve Soyutçu 7’ler” gibi oluşumlar, dönemin koşullarına karşı, sanatı korumak ve belirli bir ilkeye koymak için uğraş halinde olmuşlardır. 1970’lere doğru gidildiğinde Akademi’nin geleneksel sanatı ile çağdaş yenilikçi genç sanatçıların kutuplaştığını, “*soyut mu? Figüratif mi?*” tartışmalarının yapıldığı bir süreç olarak genellenebilir. Bu derneklerin kuruluş amacı dikkate alındığında 1970-80 döneminde, fiyat dengesinde pek başarılı oldukları söylenemez. Sırma tezinde, bu dönem ile ilgili şunlara yer vermiştir:

“1970-80 arasında Türkiye’deki sanat piyasasında; talebe göre fiyatlar da giderek yükselmiştir. Sanatta talebi belirleyen kesimin özellikleri, sanat yapıtı piyasasının da niteliği ve niceliğini göstermektedir. Yoğunlaşan talebin en büyük nedeni, sanat eserinin bir yatırım değerinin farkına varılmasının yanı sıra; orijinal sanat eserine sahip olmanın getirdiği prestij ve bunun verdiği haz da itici bir faktördür... Galeriler; satıştan belli bir komisyon alınması esasına dayanan galericilik prensibiyle çalışmaya başlamışlardır artık. Böylece sanatın üzerindeki satış sorumluluğu da göreceli olarak galericiye geçmiş olur”⁵⁵⁷.

⁵⁵⁷ Yıldız Sırma, *Türkiye’de Çağdaş Sanat Piyasasında “Alternatif” Oluşumlar: Sanatçı İnisiyatifleri* (Yüksek Lisans), İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010, s.40-43.

1970’li yılların sanat ortamında, grupların ortak bir amaçtan çok, ortak bir konu etrafında toplanmıştır. Bu dönemde kurulan birçok grup bulunmaktadır. Bu gruplardan bazıları şunlardır;

- Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği,
- Suluboya Ressamlar Grubu,
- Ankara Kadın Ressamlar Derneği,
- Altılar Grubu,
- Görsel Sanatçılar Derneği,
- Türkiye Muharipler Derneği Plastik Sanatlar Kolu,
- Sanat ve Dil Grubu,
- Sanat Tanımı Topluluğu (STT),
- Soyutçu 7’ler Grubu,
- Maltepe Ressamları gibi dernek ve gruplardan bahsedilebilir.

1968 yılında Nejat Eczacıbaşı tarafından kurulan “*İstanbul Sanat Festivali*” film, caz blues, tiyatro gibi festivalleri bünyesinde barındırmaktadır. 1973 yılında ismini değiştirip, “*İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı*” (İKSVM) olarak sanat-kültür yaşamına devam eden bu kurum, sosyalleşme açısından önemli bir hale gelmiştir⁵⁵⁸.

1970’li yıllarda, Türk resmi açısından, devlet destekli sanat piyasası yerini tamamen dönüşüm geçirerek özel sektöre bırakmıştır. Sanat piyasasında; koleksiyonerler, galeriler, bankalar ve holding sanat merkezleri dönemin sanat üretimini etkileyen en büyük faktörler olmuştur. Aksanat, Garanti Platform, Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi önemli sanat kurumlarını oluşturan bankalardan birkaçıdır. Sabancı ve Koç Holding en gözde sanat yönlü kurumlardır. Bu özel kurumlar, sanatın gelişmesinde, yayılmasında ve sanat piyasasının çok yönlü işlev kazanmasında rol oynamışlardır⁵⁵⁹.

Sanat piyasasını şekillendiren galeriler, sanat yapıtlarının sergilenmesinde, sanat üretiminin teşviğine ve pazarlamasına katkı sağlamaktadır. Toplumda “sanat algısını yaratmak” açısından rol üstlenen ve küresel anlamda Türkiye’yi temsil eden galerilerin önemli olduğu gerçeği söz konusudur. Türkiye’nin ilk galerilerinden birini açan kişi İsmail Hakkı Oygur’dur. 1945 yılında açtığı galeri, sanat piyasasının şekillenmesi ve bilinçli bir üretim açısından çok önemlidir. İsmail Hakkı Oygur’ın açtığı galeriden sonra

⁵⁵⁸ a.g.t., s.45-48.

⁵⁵⁹ Mehmet Ali Avcı, *Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu* (Yüksek Lisans), Ağrı: İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s.179.

1950-85 yılları arasında galerilerin açılması ve bilinçli bir sanat piyasası açısından, galerilerin açılma dönemidir. Galeriler, bu dönemde sırasıyla;

- 1950 yılında Adalet Cimcoz'un Maya Sanat Galerisi;
- 1969-71 yılları arasında Mêfkure Şerbetçi'nin Galerisi;
- 1973 yılında Moda'da açılan kuran Aydın Cumali'nin Aydın Cumali Galerisi, yine 1973 yılında Ankara'da açılan Ertan Mestçi'nin Artisan Sanat Galerisi;
- 1975 yılında Kurtuluş'ta açan Yahşi Baraz'ın Baraz Sanat Galerisi;
- 1971-76 yılları arasında Melda Kaptana Galerisi ve bu tarihlerde yine Fethi Kayaalp'in Nişantaşı'nda açmış olduğu Küçük Galerisi; 1976 yılında Serpil Bozer'in Ankara'da açtığı Evrensel Sanat Galerisi; Künmat, İrfan Ertem'in Teşvikiye'de açtığı Ertem Sanat Galerisi, Tıglat, Vakho, Ümit Yaşar Galerileri; 1976 yılında Maçka Sanat;
- 1977 yılında Ferit Edgü'nün Bedri Rahmi Sanat Galerisi;
- 1978 yılında Hobi Sanat Galerisi;
- 1980'de açılan Lebriz Sanat Galerisi,
- 1984 yılında Faruk Sade'nin kurduğu Siyah Beyaz Galerisi, bu yıllarda Ankara'da Tanbay ve Nev Galerisi;
- 1985 yılında Mine Güleener'in kurduğu Mine Sanat Galerisi ve Nahit Kabakçı'nın Ramko Sanat Galerisi;
- 1986 yılında Tem Galerisi ve Dağhan Özil'in Ankara'daki Galeri Artist gibi galeriler, Türkiye'deki sanat piyasası açısından önemli olan galerilerdendir⁵⁶⁰.

4.2. ELEŞTİRMENLER VE ELEŞTİRİ KURUMLARI ÖRGÜTÜ: AICA

4.2.1. AICA

UNESCO⁵⁶¹, 2. Dünya Savaşı'nın yıkımından kurtulmak için faaliyetlerini şu başlıklarda toplamıştır:

⁵⁶⁰ Işıl Aydemir, *Türkiye'li Sanatçıların 1950 Sonrasından Günümüze Bienal ve Fuar Katılım Analizi* (Yüksek Lisans), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016, s.11.

⁵⁶¹ Türkiye, UNESCO'nun kurucu üyeleri arasında yer almaktadır. 16 Kasım 1945 yılında Milli Eğitim Bakanı olan Hasan Ali Yücel'in kuruluş yarasını imzaladığı ve 4895 sayılı kanun hükmünce 20 Mayıs 1946 tarihinde ülkemizde de yürürlüğe girmiştir. UNESCO'da ülkemizi temsil eden kişiler arasında Reşat Nuri Güntekin (1946-49), Ahmet Kutsi Tecer (1949-52), Bedrettin Tuncel (1958-66), Erdal İnönü

- Kalkınma
- Eğitim
- Doğa ve insan bilimleri
- Kültür
- Fikir yayımı

Kültür kategorisi:

- Güzel sanatlar
- Müzeler
- Kitaplıklar
- Telif hakkı
- Ortadoğu ile kültür ilişkileri
- Milletlerarası kültür sözleşmesi

UNESCO⁵⁶², “Kültür” başlığındaki amacını, uluslararası alanda karşılıklı anlayış, barışın önemine vurgu yapmak ve bilim-sanat alanında milletleri birbirine tanıtmak ve yakınlaştırmaktır. UNESCO, bu açıdan “Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği” (AIAP), “Uluslararası Müzeler Derneği” (ICOM) ve “Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA)”⁵⁶³ gibi oluşumlarla bu görüşe katkı vermeyi amaçlamıştır. Benim tezimin “AICA” konusu ile ilgili bağlantılı olduğundan, bu oluşumla ilgili bilgi vereceğim.

1940’ların sanat tarihçileri ve eleştirmenleri, UNESCO bünyesinde 1946 ve 1949 yıllarında iki konferans verilerek AICA’nın temellerini atmışlardır. Çoğu kaynakta 1949 yılında toplanılan ikinci konferansta bu cemiyetin kurulmasından dolayı 1949 tarihini verdiğini ve bazı kaynaklarda ise 1950 olarak geçse de Paris’te kurulmuştur⁵⁶⁴. AICA, çağdaş sanat üzerinde yoğunlaşarak bilinçli bir sanat ortamı peşindedir. AICA

(1978-83) ve Talat Halman (1991-95) bulunmaktadır. Detaylı bilgi için bakınız, Zeynep Özaltın, *Sanat Eleştirisi Kültürünün Türkiye’de Gelişimi 1880-1980* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016, s.58.

⁵⁶² 2. Dünya savaşı sonrasında, ulusların birbirini tanıması ve sanat yoluyla kültürel birikime sahip bir barış ve sevgi ortamını sağlayacak olan UNESCO, bütün insanlığın düşünüş ve duygularına tercüman olacaktır. Sanatın artık bilinçli uluslararası düzeye kavuştuğunu ve bunda UNESCO kurumunun etkin rol almıştır. AICA, AIAP ve ICOM gibi alt kuruluşları sayesinde sanatın desteklendiği, geniş bir yelpazede rol aldığı ve sınırların sanat yoluyla kalktığı bir kurumdur. Nurullah Berk, “UNESCO ve Sanat”, *Kültür Dünyamız Dergisi*, Sayı 26-27, 1956, s.8-9.

⁵⁶³ 1950’li yıllar boyunca “Sanat Tenkitçileri Cemiyeti” olarak isimlendirildiği ve 1970’li yıllarda ise “Sanat Eleştirmenleri Derneği” olarak değiştirildiği görülmektedir. Özaltın, *a.g.t.*, s.61.

⁵⁶⁴ Özaltın, *a.g.yer.*, s.61.

TR⁵⁶⁵ ise 1953 yılında Nurullah Berk, Suut Kemal Yetkin, Fikret Adil, Yaşar Nabi, Burhan Toprak, Hüsametdin Bozok, Bülent Ecevit ve Cemal Tollu gibi isimlerle kurulur. 1953 yılında 4. AICA, Dublin’de toplanmıştır. Kongrede “*Figüratif ve Non-Figüratif Sanatta Konunun Yeri*” ve “*Sanatın Yayılması Açısından Sinemanın Üstlenebileceği Rol*” iki konu üzerinde konuşmalar yapılmıştır. Dönemin modası haline gelmiş olan soyut sanat üzerine de farklı konuşmalar yapıldığı bir kongredir⁵⁶⁶. AICA, 1953 yılında Dublin’de 4 madde ile toplanmıştır:

- “a. Sanat eserinin, zamanındaki sanat kültürü ile münasebeti
- b. İlim ve sanat arasındaki münasebetler
- c. Sinema vasıtasıyla sanat tenkidi
- d. Bugünün plastik sanatlarında tem ve konu”⁵⁶⁷.

Toplantıda “*Bugünün plastik sanatlarında tem ve konu*” başlığında verdikleri bildiriye, topluma hizmet amacıyla sanat yapıtının temelini savunanlar olduğu kadar, “Sanat için sanat: Öz sanat” savunanların geçerliliğini yitirdiğini, özellikle 2. Dünya Savaşı ile birlikte “güdümlü sanat” ve “mücerret sanat” ile karşı karşıya kaldıklarının sonuncuna varılmıştır. 20-26 Temmuz 1953 yılında İrlanda’da toplanan Kongrenin konusu bu amaçla “Dünün mücerret sanatı ile bugünün mücerret sanatı arasındaki münasebetler, yakınlıklar” üzerinde olmuştur. Bu tartışmaların sonucunda Kongre, soyut sanatı, doğu-batı etkileşimleri açısından doğu’da İstanbul’da tartışma kararı çıkmasının dönemin sanatını anlama ve yorumlama açısından önemli bir hamle olmuştur. 1953 yılında Dublin kongresine katılan Nurullah Berk ve Suut Kemal

⁵⁶⁵ AICA TR’nin kültürlerarası boyutta çağdaş yaratıcılığa hizmet etmek amacıyla görevlerini şu şekilde açıklamışlardır:

“*Sanat eleştirmenliğini bir disiplin olarak geliştirmek ve metodolojisine katkıda bulunmak. Dernek üyelerinin etik ve profesyonel çıkarlarını korumak ve haklarını savunma konusunda işbirliğine açık olmak. Teknolojik gelişmelerin sunduğu olanaklar ile küresel diyalogu önemsemek ve üyeler arasındaki iletişimi canlı tutmak. Sanat dünyasında var olan görsel sanatlar ve estetik alanındaki gelişmelere, karşılıklı iletişime ve etkileşime katkıda bulunmak. İfade ve düşünce özgürlüğünü tarafsız olarak savunmak ve sanatta da bu bağımsızlığın, özgürlüğün kurgulanmasına katkı sağlamak.*” (<http://aicaturkey.org/misyon> (Erişim Tarihi: 11.05.2019))

⁵⁶⁶ Nihal Elvan, “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Yarışması, *Resim Tarihimizden: ‘İş ve İstihsal’ 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması*, İstanbul: YKY, 5 Kasım 2004-8 Ocak 2005, s.8.

⁵⁶⁷ Yasa Yaman, *a.g.m.*, s.101.

Yetkin'i, İstanbul 'da toplanması için önermişlerdir. Yetkin'in " Doğu sanatının batı sanatı üzerinde tesiri"ne ilişkin önerisinden sonra kabul edilmiştir⁵⁶⁸.

4. AICA'da soyut sanatın geçmişinin araştırıldığı bu kongrede, AICA Tr adına Türk sanat ortamı hakkında bilgi vermek amacıyla Nurullah Berk ve Suut Kemal Yetkin bildiri sunmuşlardır. Berk ve Suut Yetkin, Türk sanatının "yerel-ulusal" kavramları üstünde durdukları ve Batı-Minyatür (Batı-Doğu) arasında kalmış bir ortamdan bahsetmişlerdir. Kongrenin sonucunda "*soyut sanat ve doğu-batı etkileşimi*" iki konu belirginleşmiştir. Türk delegelerinin önerisiyle kongrenin bir sonraki toplantısının İstanbul'da düzenlenmesi istenmiştir. Bu açıdan "*Doğu sanatının Batı sanatı üzerinde etkinliği*" konusunu tartışmak amacıyla İstanbul'da 5. Kongresi'nin yapılmasına karar verilmiştir⁵⁶⁹.

Berk'in Varlık Dergisi'nde yazdığı yazısında, beşinci kongresinin İstanbul'da yapacak olan AICA, Türk sanatı için önemli bir hamledir. Doğu-Batı konusunun tartışılacak olması açısından yeni nesil için de önemli bir olay olacağını altını çizen Berk, Dünyaca önemli sanat tarihçilerin ve eleştirmenlerin İstanbul'da yer alması da Türk sanatının Avrupa'ya tanıtma imkânının doğması açısından çok daha önemli bir rol oynayacak demiştir. "*Sanat tenkidi ve felsefe*", "*Plastik sanatta kalite ve üslup*", "*Sanat ve terbiye*" ve "*Bilim ve sanat arasında münasebetler*" gibi birçok konu başlığında tartışma yapılacağı söylenmiştir⁵⁷⁰. Berk, Sanat Tenkitçileri Cemiyeti'nin amaçlarının sanat eleştirmeni yetiştirmek, sanat ve sanatçıyı korumak, sanat yazarlarını bir araya toplamak, yazdıkları yayınları dünyaya tanıtmak yıllık raporlarını ve tezlerini sunmak olarak yorumlamıştır. AICA Tr, kurulmadan önce ülkede sanat eleştirmeni olmadığını ve Üniversitelerde Sanat Tarihi hocaları bu işi yürütmekteydi. Oysa sanat eleştirmeni ile sanat tarihi öğretmeni arasında farkın olduğunu bu derneğin yardımıyla aşılmaya çalışılmıştır. Özellikle bu işi yapan yani günlük gazetelerde gördüklerini eleştiri formatında yazan "*kronikciler*" ile sanat ele alındığını söylemiştir. Bu açıdan resmi, tiyatroyu, sinemayı, müziği, süsleme sanatlarını ve edebiyat konularını da bu kişiler yazılarında yer verdiğini ama bunların sanat adına kimlik taşımadıklarını söylemiştir. Milletlerarası çapa yükselen ressamın ve heykeltıraşın bu cemiyet ile kendini

⁵⁶⁸ Yasa Yaman, *a.g.m.*, s.101-103.

⁵⁶⁹ Elvan, *a.g.m.*, s.9.

⁵⁷⁰ Nurullah Berk, "Sanat Tenkitçileri İstanbul'da", *Varlık Dergisi*, Sayı 410, 1 Eylül 1954, s.5.

göstermişlerdir. Cemiyetin kurulduğu ortamda⁵⁷¹, bazı konuları değiştirmenin çok zor olduğunu ve bu cemiyetin bunları değiştirdiğini söylemiştir. 1949'dan 1970'li yıllara kadar cemiyetin toplantılarına katıldığını belirten Berk, ilk toplantısının acemi olduğunu belirttikten sonra Dublin ve Zürih toplantılarına birlikte katılan Suut Kemal Yetkin'in Dublin'de İslam sanatını dekoratif olarak nitelendiren Raymond Cogniat'ı ezercesine susturduğunu söylemiştir. Amaçlarının Türkiye'de gerçek eleştirmenler, sanatçı olamayan, eleştirmen kıtlığında sanat yazısı yazma zorunluluğu duyan mimar, ressam, heykeltıraş olmayan yazarlar demek istediğini belirtmiştir. Sanatçı yalnız sanat yapacağını, yazar da yalnızca yazı yazacağı bir ideal ile konuyu bitirmiştir⁵⁷².

Suut Kemal Yetkin'in kaleme aldığı "*Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Şimdiye Kadar Ne Yaptı?*" adlı yazısında, 1953 yılından 1969 yılına kadar AICA Tr'nin⁵⁷³ yapmış olduğu faaliyetleri hakkında plastik sanatlarımızın yurtiçi ve yurtdışında tanıtılması açısından hizmet ettiğinden bahsetmiştir. Çağdaş Avrupa ve Türk sanatları hakkında konferanslar düzenleyerek tanıtıldığını ve bu kurum ile yakın ilişkiler kurulduğundan bahsetmiştir. Bunun sonucunda 1954 yılında İstanbul'a gelen bu örgütün 8-17 Eylül tarihlerinde dünya sanat eleştirmenleri katıldığını belirtmiştir. Kongrede, Türk üyelerinin çağdaş sanat sorunları üzerine neler düşündüğü Batılı sanat eleştirmenlerine iletmekle kalmadıklarını, Türk sanatının bütün zenginlikleriyle İstanbul'un tabii güzellikleri içinde tanıtıldığının vurgulamıştır. Öyleki 1954 yılında yapılan kongrenin kendinden sonraki yapılacak memleketlere örnek olmuştur. Derneğin, çalışmalarına milli çizgiyi koruyarak konferanslar verdiklerini, radyodan bile açık oturumlar düzenlediklerini ve Türkiye'deki sanatseverler için 1965-66 yılı boyunca devam edecek "*Sanat ve Sanatçılar dergisi*" çıkartılarak bunu tüm memlekete yaymışlardır. Bunu takiben AICA Tr'nin Sorbonne'a bağlı "*Institut d'Art et d'Archéologie*" de Çağdaş Türk Plastik Sanatları arşivi kurduklarını belirtmiştir. Bu açıdan Türk sanatını merak eden

⁵⁷¹ Nurullah Berk yazısında bu ortam hakkında sözlere şu şekilde yazarak, aslında cemiyetin ne yapmak istediğini ve amaçları olan çağdaş sanatın bilinçlendirilmesi ve sanatın eleştirisini yapacak yeni nesil yetiştirmektir. Bu açıdan sözlere "*Bir toplum ki plastik sanatta emekler, bir toplum ki dünya sanatına sokabileceği ressamı, heykeltıraşı yetiştirememiş, bir toplum ki sanat eleştiricisinden, sanat eleştiriciliği ve yazarlığını, meslek edinmiş uzmanlardan yoksun ve nihayet, bir toplum ki kör geleneklerin devamıyla "suret" ve "tasvir"den hazzetmez. Böyle bir toplumda Sanat Tenkitçileri Cemiyeti kurup yaşatmanın zorluğunu, mucizesini düşünüyor musunuz?*" Nurullah Berk, "*Sanat Tenkitçileri Cemiyeti*", *Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Yayınları, 1969.

⁵⁷² Berk, a.g.m. 1969.

⁵⁷³ AICA TR'nin yönetmeliği ve tüzüğü hakkında bilgi için bakınız, <http://aicaturkey.org/yonetmelik--tuzuk> (Erişim Tarihi: 17.03.2019)

yabancı kişiler, bu arşive başvurduklarını söylemiştir. Dernek, genç sanatçıları ve Türk resminde iyi bir gelecek için yarışmalar yaptırdıklarını, genç kuşaklara yardım etmek için çalışmalarından bahsetmiştir⁵⁷⁴.

AICA Tr'nin plastik sanatlar alanında, yeni görüşleri desteklemek, özgün sayılabilecek konuyu sınıflandırmak ve sonra değerlendirilmiş olarak Türk toplumuna sunmaktır. Öncelikli amaçları, yeni nesil olan gençleri doğru hamleler ile yönlendirmek olan cemiyet, aynı zamanda sanat yapma tutkusu olan insanların bilinçlendirilmesi sağlamaktır. Adnan turani sanatın⁵⁷⁵, bilinçli bir kurum olduğunu ve bu kurumun başında da AICA Tr olduğunu söylemiştir⁵⁷⁶. AICA Tr, düzenlemiş olduğu 1969 yılındaki yarışmaya 174 sanatçının katılıp ilgi göstermesi, sanatçılardan ve sanatı amaç edinmiş kurumun güvenilirliğinden kaynaklanmaktadır. Refik Epikman'nın yazmış olduğu yazısında, yoğun bir titizlikle 62 eser sergileme hakkı kazanmıştır. Kurulun seçmiş olduğu sanatçılar arasında Ramiz Aydın, Osman Güngör, Mustafa Ayaz, Devrim Erbil, Mustafa Altıntaş, Alaettin Koçak, Fethi Arda, Cemalettin Çoğulu, Remzi Savaş ve Oya Katoğlu yer almıştır⁵⁷⁷.

4.2.2. V. AICA Kongresi

AICA'nın 1953 yılında İrlanda'nın Dublin şehrinde 20-26 Temmuz'da toplanmıştır. Kongreye Almanya, Amerika, Arjantin, İrlanda, İsviçre, İtalya, Türkiye gibi 12 ülkenin delegeleri katılmıştır. Türkiye delegesi olarak Nurullah Berk ve Suut Kemal Yetkin katılmışlardır. Konuşmalar yapan delegeler⁵⁷⁸, 25'inci gecesi, dünün

⁵⁷⁴ Suut Kemal Yetkin, "Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Şimdiye Kadar Ne Yaptı?", *Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Yayınları, 1969.

⁵⁷⁵ "Biz ulus olmanın önemli nedenlerinden birini teşkil eden sanat eserini, sanatçıların gelip geçici heveslerinden doğan bayağı bir olay olarak kabul etmiyoruz. Bugün İstanbul, Türk İstanbul ise, bunun nedenini 'kubbeler şehri' olmasında aramak gerekir. Bu bakımdan Anadolu'nun değerlerini ortaya koymak için, çiçek verme mevsiminde olanları keşfedip bulmanın gereği açık olarak ortaya çıkmaktadır". Adnan Turanî, "Bu Yarışmayı Niçin Düzenledik", *Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Yayınları, 1969.

⁵⁷⁶ Turanî, a.g.m. 1969.

⁵⁷⁷ Refik Epikman, "Bu Sergi", *Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Yayınları, 1969.

⁵⁷⁸ 4. AICA toplantısında şu dört konu üzerinde yapılmıştır:

a) Sanat eserinin, zamanındaki sanat kültürü ile münasebeti.

b) İlim ile sanat arasındaki münasebetler.

c) Sinema vasıtasıyla sanat tenkidi.

soyut sanatı ile bugünün soyut sanatı arasındaki ilişkiler tartışması üzerine yoğunlaşmıştır. Fransız delege Raymond Cogniat'ın “*Arkadaşlar! Yanılıyorsunuz vaktinizi boşuna kaybediyorsunuz! Dünün soyut dediğimiz sanatı ile bugünün soyut sanatı arasında hiçbir münasebet yoktur. Geçmişin soyut sanatı süsleyici (d coratif) bir sanattır, bugünün soyut sanatı ise, bir şey söyleyen, anlam taşıyan (significatif) bir sanattır*”⁵⁷⁹ demesi üzerine tartışmanın şiddetlenmiş, ortaya çıkan çeşitli görüşlerden dolayı tartışma kapanmak zorunda kalmıştır. V. Kongrenin nerede yapılacağı konusuna geldiğinde ise Nurullah Berk'in 1954 yılı için İstanbul'u önerdiğini belirten Yetkin, bu vesile ile hazırlanacak resim sergilerinin, görülecek anıtların sanatta yaratıcılığımızı dünyaya tanıtılması açısından önemli olacağını söylemiştir. Bu kararlar doğrultusunda 1954 yılında yapılacak Doğu sanatının Batı sanatı üzerine teklifi kabul edilen Yetkin'in eylül ayının ilk haftasında toplanılması kararı verilmiştir⁵⁸⁰.

1954 yılında yapılan kongre, Yıldız Sarayı Şale Köşkü'nde 8 Eylül'de açılmıştır (Görsel 69)⁵⁸¹. 8-16 Eylül 1954 tarihlerinde yapılan AICA Kongresi, Güzel Sanatlar Akademisi'nde oturumlar yapılmıştır. V. AICA kongresine Fransa, Hollanda, Belçika, ABD, İngiltere, Almanya, İrlanda, İsviçre, Lüksemburg, Yugoslavya ve Türkiye'nin aralarında bulunduğu toplam 18 ülke katılmıştır. 107 delegenin katıldığı kongreye, Türk delegeler Nurullah Berk'in başkanlığında, Suut Kemal Yetkin, Celal Esat Arseven, Burhan Toprak, Haluk Şehsüvaroğlu, Halil Dikmen, Bülent Ecevit, Cemal Tollu ve Zahir Güvemli olarak AICA Türkiye adına ev sahipliğinde bizi temsil etmişlerdir⁵⁸². Güvemli, V. Kongre için 6 konu başlığı altında değerlendirme yapılacağını ve Doğu-Batı sanat olaylarının karşılıklı tesirleri üzerinde sınırlandırmaları tavsiyesi vermiştir. Bu açıdan yıllardır üstünde tartışılan konuyu sonuca bağlaması açısından önemli olacaktır diyerek jürinin de bu yönde bir çalışma yapması gerektiğini vurgulamıştır. Doğu-Batı sanat olayları için belirtilen 6 başlık şunlardır;

d) *Bugünün plastik sanatlarında tem ve konu.*” Suut Kemal Yetkin, “AICA'nın 1954 Yılı Kongresi”, *Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Yayınları, 1969.

⁵⁷⁹ Suut Kemal Yetkin, “AICA'nın 1954 Yılı Kongresi”, *Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Yayınları, 1969.

⁵⁸⁰ Yetkin, *a.g.m.*, 1969.

⁵⁸¹ Özeltin, *a.g.t.*, s.62.

⁵⁸² Ayşe Hande Orhan, *Türkiye'de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler* (Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s.310.

“1-Batı ve Doğu

2-Sanat tenkidi ve felsefe

3-Plastik sanatlarda kalite ve stil

4-Sanat ve terbiye

5-İlim ve sanat arasındaki münasebet.

6-Sanat yayınları ve çağdaş sanat arşivlerinin kırılması”⁵⁸³.

8 Eylül 1954’te Akşam Gazetesi’nde Şale Köşkü’nde açılan kongrenin, açılış konuşmasını Hariciye Vekili Fuat Köprülü yapmıştır. Saat 10.30’da başlayan kongreye İstanbul Valisi, Belediye Başkanı, Üniversite rektör, dekan, profesörlerin katıldığı açılış konuşmasını AICA adına konuşma yapan kişi ise Cemiyetin Başkanı olan Paul Fierens, ardından Türk delegeleri adına Nurullah Berk yapmıştır. Berk, İstanbul’da toplanılan bu kongrenin Türk sanatı açısından önemine vurgu yapmıştır. Ardından Fuat Köprülü ise İstanbul’a gelen tüm delegeleri selamladığını ve Türk-İslam sanatı hakkında yorumlarda bulunmuştur. Köprülü konuşmasının sonunda V. Milletlerarası Sanat Münekkitleri (AICA) Kongresini açmıştır⁵⁸⁴.

Kongrede ilk gün üstünde durulan konu Zahir Güvemli’nin de yazdığı gibi “Doğu-Batı İlişkileri”⁵⁸⁵ olmuştur⁵⁸⁶. V. Beynelmielel Sanat Tenkidçileri Kongresi’nin (günümüzde Uluslararası Sanat Eleştirmenleri) ilk gününde (Görsel 70) “Doğu ve Batı Sanatları” konusunda Celal Esad Arseven⁵⁸⁷, Nurullah Berk⁵⁸⁸, Otto Benesch, F. Henry,

⁵⁸³ Zahir Güvemli, “Aydın Sergileri”, *Varlık Dergisi*, Sayı 405, 1 Nisan 1954, s.23.

⁵⁸⁴ Anonim, “Milletlerarası Sanat Münekkitleri Kongresi”, *Akşam Gazetesi*, 9 Eylül 1954, s.5.

⁵⁸⁵ Soyut sanatın geçmişinin araştırıldığı bu kongre, Doğu-Batı açısından kavramsal olarak konunun pekiştirilmesi sağlanmıştır. Özellikle AICA Tr adına konuşma yapacak olan Nurullah Berk ve Suut Kemal Yetkin’in Türk sanat ortamı açısından genel bir soyut anlamlı meseler ile Türk sanatına etkisi gibi problemler de eleştirel olarak çözüme kavuşmuştur. Detaylı bilgi için, Elvan, a.g.y., s.9.

⁵⁸⁶ Orhan, a.g.t., s.311.

⁵⁸⁷ Kongrenin birinci gününde Celal Esat Arseven, “Türk sanatını başlı başına bir alan olarak görme zamanının geldiğinden, modern sanatın ilham kaynaklarının – kilimlerin, nakışların, halıların, minyatürün ve folklor sanatının geniş bir şekil, renk ve plastik kombinezon repertuarı – Türkiye’de bulunduğu” bahsetmiştir. Bu açıdan da “20. Yüzyılın başından beri Avrupa’ya yönelen Türk gençleri, Arseven’e göre artık geleneklerinin değerini anlayarak kendi ulusal kaynaklarıyla yeni bir devrin açılmasını sağlıyordu.” Elvan, a.g.m., s.10.

⁵⁸⁸ Nurullah Berk’in kongrede bildirim yaptığı konu “Modern Türk Resminde Eski Türk Gelenekleri” adlı sunumunda, Türk resminin Levni ve Türk minyatürleri, 1900 yılından sonra Türk sanat ortamında İzlenimcilik, 1933 yılında kurulan d Grubu’nun çağdaş sanat üstüne etkisi olarak Türk resminin kimlik bulma konusunda kendini sürekli denetlediğinden bahsetmiştir. Kongre için detaylı bilgi için bakınız, Orhan, a.g.t., s.311.

J. Sweeney, W. Grohmann, Suut Kemal Yetkin, Bülent Ecevit⁵⁸⁹, R. Assunto, Argan, L. Venturi, P. Francastel ve J. Leymarie konuşma yapmışlardır. Türk sanatı hakkında bilgi veren ise Zahir Güvemli'nin "*Modern Türk Resminde Eski Sanatların Akisleri*"⁵⁹⁰ başlığıdır. 13 Eylül 1954'te H. Read "*Sanat ve Eğitim*", W. Grohmann "*Sanat Tenkidçisi ve Eğitim*", P. Francastel "*Çağdaş Sanat Arşivleri*" konusunda Fransa'da; Argan İtalya'da; Spiteris Yunanistan'da; Fares Mısır'da; Bonoviç Yugoslavya'da olan sanat etkinlikleri hakkında Kongreye bilgi vermişlerdir. 14 Eylül 1954'te P. Francastel "*İlim ve Sanat Arasındaki Münasebetler*" adlı bildiri ile kübizm ve renk ile ilgi çeken fikirler sunmuştur. G. Habasque'ın "*Kübizmin Kaynağı*"na dair konuşmasından sonra Jaffe, Fares, Fleming, Leymarie arasında tartışma açılmış ve Kongre Francastel'in açıklaması ile kapanmıştır⁵⁹¹.

Kongrede sunulan bildirilere bakıldığında; Françoise Henri "*İrlanda Minyatüründe Doğu Unsurları*", Franz Roh "*Rembrand'ın Sanatında Doğunun Etkileri*", S. K. Yetkin "*Batı Sanatında Doğunun Etkileri*", Bülent Ecevit "*Doğu Sanatında Ve Modern Sanatta Perspektifin Tahrifi*", Zahir Güvemli "*Modern Türk Resminde Eski Sanatın İzleri*", Nurullah Berk "*Bugünkü Türk Resminde Eski Türk Gelenekleri*", Gideion-Welcker "*Modern Sanatta Sembol İfadelerinin Tekamülü*", Will Grohmann "*Klee Ve Kandinsky'nin Eserlerinde Asya, Avrupa*", J.J. Sweeney "*Çağdaş Avrupa Resminde Grafik Elemanlar*", C. Argon, L. Venturi, R. Assunto "*Sanat Tenkidi Ve Felsefe*", Will Grohmann "*İlimle Sanatın Münasebetleri*", Pierre Francastel, J. Leymarie "*Sanat Yayınlarının Durumu*" ve Pierre Francastel "*Çağdaş Sanatın Arşivi*" bu kongrede sunulan bildirilerdir.

AICA, İstanbul'da iken Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu yarışma sergisinin Spor ve Sergi Sarayı'nda, Sadi

⁵⁸⁹ Bülent Ecevit, "*Doğu Sanatında ve Modern Sanatta Perspektifin Tahrifi*" adlı konuşmasında, perspektifin Doğu sanatında çok yaygın olduğunu ve Doğu sanatçıları tarafından ustaca kullandıklarını söylemiştir. Eğer şuan Doğu sanatında perspektif sorununa değinilip kullanılmıyor denilse de bu onların kültürlerini takip etmediği anlamına gelmelidir demıştır. Her ne kadar Doğu sanatında perspektif, "*dekoratif*" olarak algılanıp bu yönde bir hal almışsa da sebeplerini yine Doğu sanatında aramak gerekiyor diyerek, Doğu sanatının eğilimleri ve perspektif hakkında bilgi vermiştir. Detaylı bilgi için bakınız, Bülent Ecevit, "*Doğu Sanatında ve Modern Sanatta Perspektifin Tahrifi*", *Yeditepe Dergisi*, Sayı 68, 1954, s.1-3.

⁵⁹⁰ Zahir Güvemli, ilk gün konuşması yapan Nurullah Berk'e değinerek çağdaş resimde geleneğin dekoratif üzerindeki etkisinin nedenleri üzerine bilgi vermiştir. Bu açıdan daha önce Soyut ile Dekoratif konularında karışıklığa giden delegeyi de düzeltmiştir. Detaylı bilgi için bakınız, Orhan, *a.g.y.*, s.311.

⁵⁹¹ Anonim, "*Tenkidçiler Kongresinde Görüşülen Meseleler*", *Cumhuriyet*, 20 Eylül 1954 (Sanat Dünyamız, yıl 16, Sayı 46, YKY, 1992, s.39.)

Diren'in Moderno'daki sergisi, Cemal Tollu'nun Beyoğlu Fransız Konsoloslukundaki sergisi devam etmekteydi⁵⁹². Akademide açılan sergiler “Modern Türk Mimarisi”, “Eski Türk Eşyaları”, “Eski Türk Halılarının Renkli Resimleri” ve “Modern Türk Resmi ve Heykeli” gibi isimlerle bölümlere ayrılmıştır. Modern Türk Resmi ve Heykeli başlıklı sergide⁵⁹³ ise Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel, Nurullah Berk, Hakkı Anlı, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Ali Hadi Bara, Adnan Çoker, Nuri İyem, Cemal Bingöl, Ferruh Başağa, Abdurrahman Öztoprak, Adnan Varınca, Orhan Peker ve Hakkı Anlı⁵⁹⁴ eserleriyle birlikte katılmışlardır⁵⁹⁵.

4.3. TİCARİ KURULUŞLARIN SANAT PİYASASINDA VARLIK GÖSTERMESİ: *BANKA GALERİLERİ VE ETKİLERİ*

1920'lerin başından günümüze doğru gelişen koleksiyonculuk, özel kurumların başında “*banka koleksiyonu*” gelmektedir. 1924 yılında ilk koleksiyon çalışmalarına başlayan banka İş Bankası'dır. Ardından 1926 yılında Ziraat Bankası, 1930'larda Merkez Bankası, 1944 yılında Yapı ve Kredi Bankası, 1946 yılında Garanti Bankası, 1948 yılında Akbank ve 1970'lerde ise Türkiye Kalkınma Bankası, koleksiyon oluşturan ilk Cumhuriyet bankalarıdır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet tekelinde olan koleksiyon oluşturma fikri, bu alanla ilgili önemli sanat hamleleridir. Koleksiyon, devlet tekelinin haricinde, bürokrat tekelinden sonra zamanla doktor, mühendis gibi üst mesleklerdeki sanat meraklılarınca tutku haline gelmiştir. Bu dönem 1923-60 yıllarını kapsadığı gibi Türkiye'de ilk defa serbest meslek gruplarının koleksiyon yaptığı dönemdir. 1960'lı yıllara doğru İşadamları ve tüccarlar, koleksiyon yapma meraklarıyla dönemin popüler hale gelmesinde büyük roller üstlenmişlerdir. 1980'lere doğru ise bilinçli sanat piyasasının koleksiyonu, bir yatırım aracı olarak görmüşlerdir. 2000'lilere doğru ise müzayedelerle, birçok koleksiyoncunun ortaya çıktığı, sanatçıların uluslararası

⁵⁹² AICA kongresi için hazırlanmış bu sergiler, amaçları ise Türk sanatını tanıttırmaktır.

⁵⁹³ Modern Türk Resim ve Heykeli sergisine katılan AICA delegelerine göre eserler, 19. yüzyıl sanatının izlerini taşıdığını söylemişlerdir. Venturi “19. yüzyıl etkisi”, Hans Theodor Flemming “Paris ekolünün etkisi” ve daha diğer eleştirilenler de aynı etkiye sahip olduğunu belirtmişlerdir. Akademi dışında eser alınmayan bu sergiye, dönemin eleştirilenleri tarafından modern olunmadığını söylemişlerdir. Elvan, *a.g.e.*, s.14.

⁵⁹⁴ Hakkı Anlı, o dönem Paris'te yer almaktaydı.

⁵⁹⁵ Elvan, *a.g.e.*, s.13.

platformlarda kendini gösterdiği ve yeni meslek olan koleksiyoncu sıfatının en modern halini Türk sanat ortamında görmektedir⁵⁹⁶.

1960’larda başlayan “bankaların galerileşme politikası” sanatçıların sergi mekânlarının çoğaltması adına önemli olduğu kadar eserlerin satılması ve gelir elde edilmesi açısından da çok önemli bir hamledir. Türk Ticaret Bankası’nın Galatasaray’da bir sergi mekânı ayırttığı, Halk Bankası’nın Şişli şubesinde sergi açtığı ve dolayısıyla 1960’ların sanat ortamında bankaların sadece sanat yapıtı satın alamadıkları, sergi mekânları açtıkları ve devamında da çeşitli sanat dergilerine bile destekleyici oldukları görülür. Bankaların yapmış olduğu sanat kurumculuğu, yurt dışına gelip-giden işadamları (özel sektör) sanat yapıtı satın almaya başladığı ve sanata destek verdikleri görülür. Bu olanağı galerileşme çatısı altında bankalara borçludur⁵⁹⁷.

Bankalar, Türkiye’de sanat ortamına çeşitli kültürel etkinliklerle koleksiyon oluşturdukları ve koleksiyonerliğini sergilettirmek için de 1970’lere doğru küresel-sanat ihtiyaçtan dolayı galeriler açılmıştır. Bu dönemlerde bankaların koleksiyonerlik faaliyetleri sürdürmeleri ve galerileşme adına gayret göstermesindeki en büyük amaç, “saygınlık” olarak görmek mümkündür⁵⁹⁸. Günümüze doğru gelindiğinde bankalar, gerek sergileme mekânları olsun gerekse banka mekânları açısından kültür-sanat sergileri düzenleyen birçok banka ve özel kurumlar vardır. İstanbul’da bile 200’e yakın galeri bulunmaktadır. Bu günümüzde bulunan galeri sayısı, antika ve dekoratif eşyanın yanı sıra sınırlı da olsa resim satışı yapıldığını da bilmemizde fayda vardır. “*Satış dükkânları*” olarak adlandırılan küçük işletmelerde bu yönlü resim satışını yaptığı ve tamamıyla “*sanat tüccarlığı*” söylenmesinde sakınca yoktur. Galerilerde resim tüccarlığı yapmak nicelik açısından bir artışa yol açsa da nitelik açısından yapay galericilik/bankacılık koleksiyonerliği anlamına gelmektedir. Bu da sanatı ve sanatçıyı “tüccar kimlikli” bir ekonomiye yönlendiren çok yıpratıcı bir gelişmedir⁵⁹⁹.

Cumhuriyet döneminde banka kurumları, sanat ve koleksiyonerlik açısından önemli hamleler yapılmıştır. Bankalar, kültürel ve çağdaşlaşma politikası ile sergilerden satın aldıkları eserleri, çağdaş sanat ortamı için önemli katkılar yapan kurumlardır. Bu

⁵⁹⁶ Oğuz Erten, *Özel Koleksiyonlardan Örneklerle Türkiye’de Sanat Koleksiyonculuğu I*, 1. Basım, İstanbul: Galeri Baraz Yayınları, 2017, s.19.

⁵⁹⁷ Gürdaş, *a.g.y.*, s.44.

⁵⁹⁸ Çakmakoglu, *a.g.y.*, s.640.

⁵⁹⁹ *a.g.e.*, s.641.

açından sanat-sanatçıyı devlet tarafından yeteri kadar desteklenmediği bir ortamda, bankalar bu işi üstlenerek sanatın gelişmesi ve kültürel faaliyetlerin hızlanması adına hamleler yapılmıştır⁶⁰⁰.

1930'lu yıllarda banka kurumları“*özel koleksiyon yapma ve sanat eserleri için bir bütçe açma*” temelinde bu süreci ele almıştır. 1923-1946 yılları içerisinde devletin sanat ve kültüre çok önem verdiğini ve bu yükü devlet tarafından sırtladığı bilinmektedir. Sülün'ün Doktora Tezi'nde, devlet kurumlarında sergilenen eserlerin satın alındığı ve teşvik ettiği, bu açıdan da bankaların da şubeleri için eserleri satın alındığını ve bankaların koleksiyon ile tanıştığını söylemiştir. 1940'larda bankaların açmış oldukları galeriler ile bankaların sanat ortamı açısından güç kazanmasını sağlamıştır. Özellikle bu süreçten sonra 1950'lerde devletin sanat ile olan ekonomik ve teşvik edici bağı kesmesinden dolayı özel sektör güçlenmiş ve böylece bu özel kurumlar sanatı daha yoğun bir anlayışta ele almışlardır⁶⁰¹. 1960'lı yıllarda banka kurumlarının yapmış oldukları faaliyetleri sanat piyasası açısından önemli hamleler olarak yorumlamak gerekmektedir. Bankaların, koleksiyonerlik kimliğini geliştirip yayınlamaları, 1990'lı yıllara tekabül etmektedir. Bankaların koleksiyonerlik⁶⁰² merakı, Türkiye'de sanat eserinin kâr ve faiz oranlarıyla paralel olarak 1980'li yıllardan sonra gelmeye başladığını ve sanat eserinin bu dönemlerde ekonomi dengeleri içerisinde anılmaya başladığını savunmaktadır⁶⁰³.

Akbank, Yapı ve Kredi Bankası, İş Bankası, Merkez Bankası, Şekerbank, Dışbank, Ziraat Bankası, Garanti Bankası ve Türkiye Kalkınma Bankası, Türk sanatında koleksiyonerlik açısından önemli özel ticaret kurumlarıdır. Bankaların koleksiyonunda, Türk sanatçılarının resimleriyle donatıldığı ve özellikle İş Bankası 2800, Akbank 1827, Yapı ve Kredi 1150 eserle Türkiye sanat ortamında koleksiyonerlik anlamında en büyük özel koleksiyonuna sahip kurumlar olmuştur. Cumhuriyetin ilk bankaları olan İş Bankası, koleksiyonculuk girişimi ilk başlatan özel kurumların başında yer alır. Tüm banka kurumlarında en büyük amacın sanatçılara destek olma fikriyle ilk eserlerinin toplanmasıdır. 1930'lardan günümüze doğru, bankaların sanat yapıtı biriktirme

⁶⁰⁰ Kaya Özsezgin, *Yapı Kredi Resim Koleksiyonu: Çağdaşlar*, 1. Basım, İstanbul: YKY, 9 Temmuz-15 Ağustos 2004, s.7.

⁶⁰¹ Nalan Sülün, *a.g.t.*, s.102.

⁶⁰² Banka koleksiyonerliği hakkında detaylı bilgi için bakınız, *a.g.t.*, s.101-108.

⁶⁰³ *a.g.t.*, s.101.

politikası, belli bir tutarlılıkla olmasa da mali duruma ve gelire göre sanat eseri aldıkları görülmektedir. 1970'lerden sonra gerek koleksiyoner mesleği yürütenler gerekse bu banka kurumlarının bilinçli adımlarla tablo alım-satım belirli bir statü ile hareket etmişlerdir. Bu dönemde “*resim piyasası*” fikrinin de oluşmaya başladığı ve 1980'lere doğru ise daha fazla sanatçıya destek olarak gördükleri mantığın giderek ekonomik bir düşüncenin yoğunlaştığı bir döneme girilmiştir. 1990'larda ise bankalar, aldıkları eserleri kendi banka isimleriyle galeri açtıkları, sergilerin yapıldığı ve sanat yayıncılığı-danışmanlığı yapıldığı bir döneme girilmiştir⁶⁰⁴.

4.3.1. Akbank Sanat Galerisi

1948 yılında kurulan ve 1954 yılında İstanbul'a taşınan Akbank, 1960-1970'li yıllarda Ankara'da Kavaklıdere'de hizmet vermeye başlayan sanat galerisi ile önemli bir kültür-sanat bankası olmuştur⁶⁰⁵. 1976-1980 yılları arasında Osmanbey'de galeri açtığı, 1993 yılında Beyoğlu'da “Aksanat” dâhil olmak üzere İstanbul'da 4, Ankara'da 3 ve 16 ilde birer galeri açarak Akbank kültür-sanat dâhilinde önemli bir kurum olmuştur⁶⁰⁶. Tarihsel süreçte Akbank, 1948 yılında kurulurken bankacılık, eğitim, kültür ve sanat alanlarında işlevsel olarak hareket etmiştir. Konunun sınırları içerisinde anlatılan Akbank, çeşitli sanat galerileri ve sanatçıyı himaye etmesi açısından ele alınarak incelenmiştir. 1993 yılında Akbank, Parmakkapı şubesinin de bulunduğu binaya “Aksanat” ismiyle kültür merkezi açtığı, sanat ve kültür politikaları açısından koleksiyoner bir bankadan ziyade destekleyici bir sanat kurumu olmuştur. 1950 yıllarında kültür ve sanat etkinliklerinin yanı sıra reklam ve tanıtım alanlarındaki çabaları da Türkiye sanat koleksiyonerliği açısından önemli bir hamle olmuştur. 6 Şubat 1970 tarihinde Umum müdürü Ahmet Dallı, kültür sanat dünyasında ün yapmış Vedat Nedim Tör'ün Akbank bünyesine alınmasıyla birlikte yaklaşmakta olan 25. yıl için de bir sürü projeler yapmıştır⁶⁰⁷. Kuruluşunun 30. yılına yaklaşırken 15 Mart 1976 yılında Nejdet Kalay'ın bir sergisiyle hizmete giren, daha sonraki yıllarda da sanatçıların sergisi devam etmiştir. Mustafa Aslıer, Hoca Ali Rıza, Hasan Vecih Bereketoğlu gibi sanatçıların sergisiyle devam eden Akbank Osmanbey Sanat Galerisi, 1977 yılında

⁶⁰⁴ <https://www.evrensel.net/haber/132161/banka-kasalarindan-sergiye> (Erişim Tarihi: 12.05.2019)

⁶⁰⁵ Gürdaş, *a.g.t.*, s.43.

⁶⁰⁶ Çakmakçoğlu, *a.g.y.*, s.640.

⁶⁰⁷ Bakınız Akbank, kuruluşunun 25. Yıldönümü 1973 yılına denk gelmektedir.

çalışmalarıyla sanat ortamında önemli bir konuma yükselmiştir. Akbank Osmanbey'deki galerisi 1977 yılında, 1914 Kuşağı üyelerinden Türk resminin önemli sanatçısı Hikmet Onat'ın ilk ve son kişisel sergisine⁶⁰⁸ ev sahipliği yapmıştır⁶⁰⁹. 1977 yılında yapmış olduğu son sergisiyle gözlerini hayata kapatan Hikmet Onat'ın bu dönemde 3 tane tablosu banka koleksiyonuna dâhil edilmiştir. Bu tabloların en önemlisi “Fındıklı Sahili”dir. Bu eser 160x200 cm boyutundadır. Hikmet Onat'ın tabloları ile başlayan koleksiyonerlik, bu dönemden sonra giderek daha hızlı bir biçimde önemsenmiştir. Akbank, Medeni Berk'in müdürlüğü ile başlayan koleksiyonerlik ve sanat çalışmaları, uzun yıllar boyunca Umum Müdürlüğü'nü üstlenen Hamit Belli'nin çabaları yadsınamayacak derecede önemlidir. Akbank Osmanbey Sanat Galerisi'nde Zerrin Bölükbaşı, Hakkı Karayiğitöglü ve Haluk Tezanar heykel sergileri açılmıştır. Yine bu dönemde “50 örnekle 40 Türk ressamı” adlı bir sergi de açılmıştır. Daha sonra Kemal Erhan'ın katkılarıyla açılan “Nazmi Ziya ve arkadaşları” sergisinde, 1914 Kuşağı üyelerinden ressamların yanında, Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği üyelerinden Şeref Akdik ve Hasan Vecih Bereketoğlu gibi ünlü sanatçılar da yer almıştır. Yıllara göre sanatçılar gruplara ayrıldığında, 1970'li yıllardan 1997 yılına kadar banka koleksiyonunda;

- 1914 Kuşağı sanatçılardan Hikmet Onat, Feyhaman Duran ve Namık İsmail;
- Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin üyeleri arasında bulunan Şeref Akdik;
- D Grubu üyelerinden Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu ve bu gruba sonradan giren Halil Dikmen, Eşref Üren ve Bedri Rahmi Eyüboğlu;
- İstanbul manzaralarının İzlenimci ressamı İbrahim Safi;
- Bu dönemde bağımsız çalışan Şefik Bursalı, Leyla Gamsız, Maide Arel, Abidin Elderoğlu;
- Soyut çalışan ressam Nejat Devrim, daha sonra bu çizgiden sanat üreten Adnan Çoker, Lütfü Günay, Selim Turan, Fahrünnisa Zeid ve Adnan Turanî;

⁶⁰⁸ 3 Şubat 1977-26 Şubat 1977 yılları arasında sergi açık kalmıştır. Sergi ile ilgili detaylı bilgi için bakınız, Gören, a.g.e., s.15-16.

⁶⁰⁹ a.g.e., s.15.

- 1930’lu yılların sonunda toplumsal gerçekçi anlayışıyla öne çıkan akım olan Liman Resim Ressamları olarak anılan ve daha sonra Yeniler Grubu oluşturacak sanatçılardan Nuri İyem, Avni Erbaş, Ferruh Başağa, Agop Arad;
- 1959 yılında, toplumsal gerçekçi bir ressam grubu olan Yeni Dal Grup üyelerinden İbrahim Balaban;
- 1960’lı yıllardan başlayarak resme biçem katan sanatçılardan Cihat Burak ve Ömer Uluç;
- 1970’li yıllarda etkinliklerini artıran Burhan Uygur, Neşe Erdok, Mehmet Gülerüz, Utku Varlık, Devrim Erbil ve Balkan Naci İslimyeli;
- 1980’li yıllarda adları günümüze kadar gelen Bedri Baykam, Mehmet Gün, Şenol Yorozlu, Mustafa Ata ve adı sayılmayan birçok sanatçının eserleri olan geniş çaplı bir kültür-sanat kurumu olduğunun kanıtıdır.

1914 Kuşağı üyelerinden günümüze doğru gelen sanatçılara kadar her sanat grubundan sanat eseri bulunan koleksiyonda, Türk resim sanatının tanıtılması düşüncesiyle hareket eden bilinçli bir banka olmuştur. 1940-1950’lerde, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, d Grubu ve devamında ortaya çıkan grupların etkin oldukları dönemde, kendi sanat grupları doğrultusunda sanat yaşamlarına devam ederken; 1960 ve 1970 sanat ortamında bunun değiştiği görülmektedir. 1960 ve 1970’lerden giderek günümüze kadar ulaşan biçem arayışlarının yoğunluk kazandığı bu süreçte, bankanın galerisinde ağırlık kazanmıştır⁶¹⁰.

4.3.2. Garanti Bankası Galerisi

Garanti Bankası, ilk galerisini 1983 yılında Harbiye’de açmıştır. 1991-1993 yılları arasında sanat etkinliklerini Beyoğlu’da bulunan Çemeli Hamam’da sürdüren Garanti Bankası, 1993’te Nişantaşı’nda açılan ve Garanti Bankası’na bağlı olan “Yonca Sanat Galerisi”nin yerine taşınarak “Garanti Bankası Modern Sanat Galerisi” adını almıştır⁶¹¹.

⁶¹⁰ Gören, *a.g.e.*, s.16-17.

⁶¹¹ Çakmakoğlu, *a.g.y.*, s.640.

4.3.3. İş Bankası Sanat Galerisi

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte ekonomik kalkınma ve planlı bir maliye oluşturmak isteyen hükümetin başındaki Mustafa Kemal Atatürk'ün arzuhaliyle 1923 yılında İzmir'de İktisat Kongresi⁶¹² toplanmıştır. Bu kongreye tüccar ve büyük toprak sahibi katılmıştır. Yapılan çalışmalar neticesinde “*Teşvik-i Sanayi Kanunu*” kanunnamesi hazırlanmıştır. Bu kararlar doğrultusunda, sanayi kuruluşlarına teşvik verilmesi için bankaların kurulması kararlaştırılmıştır. 26 Aralık 1924 yılında, İzmir İktisat Kongresi'nin kararları doğrultusunda sanayiye katkı vermek amacıyla İş Bankası kurulmuştur. Özel kurum bankası gibi bir düşünce yaratılmışsa da işleyiş-yönetimi bakımından devletle iç içe ve büyük hisseleri de Cumhuriyetin kurucularına aittir⁶¹³.

Türkiye İş Bankası, ekonominin yanında kültür-sanata da önem veren bir banka olmuştur. Sanat eserlerinin korunması ve bilinçli bir koleksiyon anlayışı ile hareket etmiştir. İlk kez 1940 yılında Genel Müdür Yardımcısı Saim Aybar'ın büyük destek verdiği koleksiyon oluşturma merakı ile toplanmaya başlanmıştır. Bu tarihte düzenlenen “Devlet Resim ve Heykel Sergisi”nde sergilenen eserler satın alınarak banka koleksiyonuna dâhil edilmiştir. İlk defa alınan bu resimler, yerel nitelikli sanatçılarımızın eseri olması açısından önemli bir neticedir. “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği”, “d Grubu” ve “CHP Yurt Sergileri” gibi yerli üretimli sanat gruplarından banka koleksiyonuna eserleri dâhil eden banka, ilk koleksiyon faaliyetleri yerel nitelikli sanatçılardan almak istemesi, Sanat Tarihimiz açısından önemli bir olay olarak görülmektedir. Sanatçıların sergilerinden ya da atölyelerindeki resimler alınma isteği ayrıca tarihsel bir öneme vurgu yapmak gerekmektedir. Banka, koleksiyonunda bulunan ilk resimden günümüze kadar gelen resimlere, “Envanter Künyesi” oluşturularak kaydedilmiştir. Özgün adları, ölçümleri, satın alınma tarihleri ve

⁶¹² Detaylı bilgi için Bakınız, Ceyhan Koç, “*İzmir İktisat Kongresi'nin Türk Ekonomisinin Oluşumuna Etkileri*” <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/26040> (Erişim Tarihi: 18.10.2018). Rıfat Erdiç Bağdadi, *Birinci İzmir İktisat Kongresi Ekonomik Felsefesinin Türk Ekonomisine Yansımalarının Analizi* (Yüksek Lisans), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010. Zeki Hafızoğulları, “*İzmir- İktisat Kongresi Görüşler ve Değerlendirmeler*” <http://www.atam.gov.tr/wp-content/uploads/Zeki-HAFIZO%C4%9EULLARI-%C4%B0zmir-%C4%B0ktisat-Kongresi-G%C3%B6r%C3%BC%C5%9Fler-ve-De%C4%9Ferlendirmeler.pdf> (Erişim Tarihi: 18.10.18)

⁶¹³ Giray, *a.g.e.*, s.17.

kullanılan her şey bu künyede kayıtlıdır. Eserleri envanterleyen bu kurum, bir bankadan ziyade sanat işlevi ağır bir “Sanat Müzesi” olarak genel bir tanım yaratılabilir⁶¹⁴.

1924’ten günümüze doğru koleksiyona dâhil edildiği ve bilinçli bir koleksiyonerlik anlayışıyla hareket eden bir kurum olan banka, Ebru Nalân Sülün doktora tezinde; İş Bankası’nın “*koleksiyon yapmaya başlayan ilk banka özelliği*”ne sahip olduğunu 1960-1970 yıllarında koleksiyona dâhil edilen altıyüz altmış bir sanatçının bin dokuz yüz yirmi iki adet eserinin olduğunu söylemiştir⁶¹⁵. Giray’ın kitabında yıllara göre kaç resim alındığı, maddeler halinde sıralanabilir:

- 1940 yılının Aralık ayında, 3 resim alınarak ilk koleksiyon çalışmaları başlatılmış oldu. Bu eserler, Hikmet Onat’ın “Ortaköy”, Vecih Bereketoğlu’nun “Kayık ve evler” ve Şevket Dağ’ın “Rüstem Paşa Camii İçi” tablolarıdır.
- 1943 yılında Saip Tuna’nın “Boğaziçi” adlı resmi, 3 yıl sonra banka koleksiyonuna alınarak resim sayısı 4’e yükselmiştir.
- 1944 yılında Ali Rıza Beyazıt’ın “Alpu Köy’de Sis”, Ziya Keseroğlu’nun “Peyzaj” ve Yurdu Gezen Türk Ressamları Sergisi’nden alınan resimler, koleksiyona dâhil edilmiştir.
- 1945’te Ayetullah Sümer’in “Kış Manzarası” tablosu alınmıştır.
- 1946 yılında 7 resim alınmıştır. Bu eserlerden en önemlisi Hoca Ali Rıza’nın “Boğaz” adlı peyzaj çalışmasıdır.
- 1947 yılında 3 resim alınmıştır. Turgut Zaim’in “Adalar Görünümü” adlı çalışması, en önemlilerindedir.
- 1948 yılında 2 resimden biri olan Feyhaman Duran’ın “Çiçekleri” adlı tablosu, banka koleksiyonuna dâhil edilmiştir.
- 1949 yılında 4 resimden Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun “Saksağanlı” adlı peyzaj çalışması en önemli resimlerin başında gelir. Bu çalışma ayrıca şunu göstermektedir, popüler sanatçıların da resim alındığının göstergesidir.
- 1950’li yıllarda İş Bankası, koleksiyon çalışmalarına önem verdiği yıllara girilmiştir. 10 yılda toplam 26 resimle koleksiyonda bulunan banka, bu

⁶¹⁴ a.g.e., s.18-19.

⁶¹⁵ Nalan Sülün, a.g.t., s.155..

tarihte 14 resim alınarak dâhil etmiştir. Toplam 36 tabloya ulaşan banka, bu tarihten sonra çok daha zengin bir resim koleksiyonuna sahip olmak için kültür-sanat alanına önem verecektir. Alınan 14 tablo arasında en önemlisi Hikmet Onat'ın "Anadolu Hisarı" adlı çalışmasıdır.

- 1951 yılında 11 resimden en önemlisi Leopold Levy'nin "Natürmort" adlı çalışmasıdır.
- 1952 yılında iki resim koleksiyonuna eklenmiştir.
- 1953 yılında 20 resim alınarak bankada bir senede en çok tablo alınan dönem olarak tarihimizde yerini almıştır. İbrahim Çallı'nın "Manolyalar" adlı tablosu ve Feyhaman Duran'ın "Elmalar" adlı çalışması en önemlilerindedir.
- 1954 yılında 11 resimden en önemlisi Nazlı Ecevit'in "Balkonlu" adlı peyzaj çalışmasıdır.
- 1955'te toplam 25 resimden Eren Eyüboğlu'nun "Bursa Kapalı Çarşı Girişi" ve Leyla Gamsız'ın "Köylü Kadınlar" adlı tablolar en önemlilerindedir.
- 1956'da 14 resimden Hikmet Onat'ın "Boğazdan" adlı peyzaj çalışması banka koleksiyonuna dâhil edilmiştir.
- 1957'de 15 resim alınmıştır.
- 1958 yılında 25 resim alınarak koleksiyona dâhil edilmiştir.
- 1959 yılında 5 tablodan en önemli çalışma Namık İsmail'in "Yamaç" adlı tablosu banka koleksiyonuna dâhil edilmiştir.
- 1960'lı yıllarda banka, koleksiyon kimliğinin yansıtılmaya başladığı ve resme olan ilginin arttığı bir dönemdir. Bu yıl için 42 resim satın alınarak koleksiyona dâhil edilmiştir.
- 1961 yılında 56 resim,
- 1962 yılında 50 resim,
- 1963'te 53 resim,
- 1964'te 38 resim,
- 1965'te 34 resim,
- 1966 yılında 28 resim,
- 1967'de 11 resim,

- 1969 yılında 28 resim,
- 1969 yılında 30 resim,
- 1970 yılında 34 resim,
- 1971’de 41 resim,
- 1972 yılında 57 resim,
- 1973 yılında 20 resim,
- 1974 yılında 136 resimden 40’ı Eşref Üren’e ve 45’i de Melahat Üren’e aittir.
- 1975 yılında 92 resim,
- 1976 yılından 1987 yılına kadar dönemde 795 resim banka koleksiyonuna dâhil edilmiştir.
- 1988 yılında 140 resim,
- 1989 yılında 15 resim,
- 1990 yılında 8 resim,
- 1991 yılında 2 resim,
- 1992 yılında 10 resim,
- 1993 yılında 20 resim,
- 1994 yılında 5 resim,
- 1995 yılında 12 resim,
- 1996 yılında 5 resim alınmıştır⁶¹⁶ (1996 yılından 2018 yılına kadar yaklaşık olarak 3000 resim alınmıştır).

Türkiye İş Bankası, Türk resmi açısından en çok koleksiyonu bulunan kurumdur. Kronolojik bir düzende sürekliliği olan banka, kültür-sanat açısından önemli bir koleksiyon deposuna dönüşmüştür. Cumhuriyet döneminde Türk resim koleksiyonerliği sevdası ile başlatılan resim alma tutkusu, Sanat Tarihi açısından da inanılmaz bir resim deposuna sahiptir. Türk resminin ilk evresini Asker Ressamlar oluşturmaktadır. Bu dönemde alınan resimlerin çokluğu, belki de müzelerimizde bulunan koleksiyonlarından daha fazla sayıda bulunur. Çallı Kuşağı ressamların tabloları da resim koleksiyonunda çok bulunduran banka, Nazmi Ziya, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Avni Lifij, Namık İsmail ve Feyhaman Duran gibi sanatçıların tabloları bulundurmaktadır. İnas Sanayi-i Nefise Mektebinin ilk mezunları olan kadın

⁶¹⁶ Giray, *a.g.e.*, s.26-31.

ressamların da yine bu koleksiyonda önemli bir yere sahiptir. Nazlı Ecevit'in 24 resmi, Bedia Gülyüz'ün 4 resmi, Afife Ecevit'in 8 resmi, Belkıs Mustafa'nın 3 resmi ve Güzin Duran'ın 1 resmi bulunmaktadır. Bu açıdan da önemli bir koleksiyon haline gelen ve ilk kadın ressamların tanıtılması açısından da önemlidir. Vecih Bereketoğlu'nun 75 tablosunun satın alınmasıyla en fazla eseri satın alınan ressam olmuştur. İbrahim Safi'nin 65, Eşref Üren'in 56, Selahattin Teoman'ın 34, Hulusi Mercan'ın 26, Cevat Erkul'un 22, Numan Pura'nın 20, Nusret Karaca'nın 19, Ayetullah Sümer ve Celal Uzel'in 19, Naci Kalmukoğlu'nun 18, Nurettin Ergüven'in 17, Saip Tuna'nın 16, Adil Doğançay'ın 10 resmi bulunmaktadır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyeleri de Çallı Kuşağından sonra gelen grubun en önemlilerindedir. Mahmut Cûda'nın 4, Refik Epikman'ın 3, Fahrettin Arkunlar'ın 1, Ali Avni Çelebi'nin 6, Cevat Dereli'nin 1 resmi, banka koleksiyonunda bulunuyor. Bu grubun en fazla resim satın alınan ressamı ise 50 resim ile Şeref Akdik'e aittir. d Grubu sanatçılarından Elif Naci'nin 6, Nurullah Berk'in 6, Abidin Dino'nun 4, Cemal Tollu'nun 3, Zeki Faik İzer'in 2, Halil Dikmen'in 1, Ercüment Kalmık'ın 6, Sabri Berkel'in 1, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 4 resmi bulunurken bu grupta en fazla resme Eşref Üren'in 56 tablosu bulunmaktadır. Non-figüratif resimlerin ustalarının birleştiği Yeniler Grubu'nda ise Selim Turan'ın 2, Ferruh Başağa'nın 1, Kemal Sönmezler'in 1, Nuri İyem'in 3, Turgut Atalay'ın 1, Agop Arad'ın 1 ve Avni Erbaş'ın 3 resmi, bu dönemde koleksiyona dâhil edilen sanatçılardır. 1950'lerde Onlar Grubu'nun sanatçılarından Orhan Peker'in 4, Nedim Günsür'ün 2, Leyla Gamsız'ın 3, Mehmet Pesen'in 1, Fikret Otyam'ın 5, Osman Zeki Oral'ın 5 ve Turan Erol'un 6 resmi bulunmaktadır⁶¹⁷.

4.3.4. Merkez Bankası

1923 İzmir İktisat Kongresi'nde alınan kararlar doğrultusunda “*milli devlet bankası*” kurma fikri, 1927 yılında dönemin Maliye Bakanı Abdülhalik Renda tarafından kanun taslağı vermesiyle Merkez Bankası'nın kurulması hız kazanmıştır. Bankanın sağlıklı ilerleyebilmesi için diğer ülkelerin merkez bankalarından görüşler de alınmıştır. 1928 yılında Türkiye'ye davet edilen Hollanda Merkez Bankası İdare Meclisi Üyesi G. Vissering'in devlet tekelinde olmayan bağımsız bir kurum olması gerektiğini

⁶¹⁷ Giray, *a.g.e.*, s.32-34.

vurgularken, 1929’da ise İtalyan Uzman Kont Volpi ise Türk parasının değer kazanması için milli bir bankanın şart olduğunu belirtmiştir. Görüşleri dikkate alan dönemin hükümeti ise Lozan Üniversitesi’den Leon Morf’un yasa tasarısı hazırlattırıldığını ve tasarının 11 Haziran 1930 yılında TBMM’de kabul edilerek, 1715 sayılı Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası kanunu adı ile 30 Haziran 1930 yılında Resmi Gazete’de yayımlayarak kurulmuştur⁶¹⁸.

Merkez Bankası, kurulduğu ilk günden beridir sanat ve sanat koleksiyonerliği önemseyen bir kurum olarak bahsetmek gerekmektedir. 1930’larda eser almaya başlayan banka, koleksiyonculuğa bilinçli olarak yaklaşılması 1990’larda gerçekleşmiştir. Bu dönemde koleksiyona dâhil edilen tablolar, 1950 sonrası üretilen eserler olmuştur. Ayrıca, koleksiyonerliğin bilinçli olabilmesi için uzman kişiler gözetiminde ve eserlerin kataloglanması, belgelenmesi, sergi yoluyla sanatseverlere sunulması planlanmıştır⁶¹⁹.

4.3.5. Yapı ve Kredi Bankası

4.3.5.1. Yapı ve Kredi Bankasının Tarihçesi

Yapı ve Kredi Bankası, Bakanlar Kurulu’nun 6 Temmuz 1944 tarihli kararnamesi ile kurulmuştur. Banka, Esas Mukavelenamesi 7 Temmuz’da İstanbul Asliye Ticaret Mahkemesi ve Sicilli Ticaret Dairesi tarafından tescil ettiği ve 8 Temmuz 1944’de resmî olarak kurulmuştur. Yönetim Kurulu Başkanı Kazım Taşkent, Genel Müdür ise Sermer Çifter oldu. Türkiye’nin Cumhuriyet döneminde kurulan ilk özel bankalarından olan Yapı ve Kredi Bankası, 9 Eylül 1944 tarihinde Cumartesi günü, İstanbul Bahçekapı şubesinin açılışı ile (Görsel 71) hizmet vermeye başlamıştır⁶²⁰. Kazım Taşkent, “Yaşadığım Günler” adlı kitabında, kendisinin Kimya Mühendisi olduğunu ve banka kurumlarından da anlamadığını dile getirmiştir. Banka kurmasındaki en büyük amacının ise sadece hizmetten başka bir şey olmadığı gerçeği yer almaktadır. Bu açıdan ülkedeki birçok iş alanları üzerine kurulu ve modern bir banka yaratarak ülkenin refahını ilerletmeyi amaçladığını dile getirmiştir⁶²¹. Kazım Taşkent, banka

⁶¹⁸ <https://www.tcmb.gov.tr/wps/wcm/connect/TR/TCMB+TR/Main+Menu/Banka+Hakkinda> (Erişim Tarihi: 12.05.2019)

⁶¹⁹ Nalan Sülün, *a.g.t.*, s.105.

⁶²⁰ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁶²¹ Kazım Taşkent, *Yaşadığım Günler*, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 1997, s.32-34.

kurmaya karar verdiğinde, 5 kamu ve 22 özel bankanın olduğunu ancak kamu ile İş Bankası dışındaki bankaların yerel düzeyde faaliyet göstermişlerdir⁶²².

Yapı ve Kredi Bankası, kuruluşu için resmi formaliteler 8 Temmuz 1944'te, 106 maddelik banka esas mukavelename'yi 6 Temmuz 1944'te Bakanlar Kurulu'na ve 7 Temmuz 1944 tarihinde İstanbul Asliye Ticaret Mahkemesi kararı ile tasdik edilmiştir. 7 Temmuz 1944 tarihinde sicil ve ticaret dairesince tescil edilen banka, 8 Temmuz 1944 yılında ilan edilmiştir. 2 Ağustos 1944 tarihinde ilk olağanüstü genel kurulunda sermayesi 1.000.000 lira ile 7 ortak katılıp Türk ekonomisi ve kültür-sanat kurumu resmen göreve başlamıştır. Doğan Sigorta Anonim Şirketi'nin %60 payı, Demir Toprak Anonim Şirketi'nin %30 payı ve kalan %10 payın ise beş küçük ortak arasında dağılmıştır. 5 Ekim 1944 yılında ise yapılan genel kurulda sermayeyi 2.000.000 liraya çıkartılmıştır⁶²³.

Abaç, Kazım Taşkent'in banka için iki önemli sözcük olan "Yapı" ve "Kredi" sözcüklerinin banka isminde yer almasının en büyük amacının konut sorununu çözmek olduğu mantığı yer almaktadır. Savaşın yıkımından ülkeler için ihtiyaç olan konut sorunu, ülkemizde ise gelişmişliğin simgesi olacağını savunmuştur. Her aile için ev alma hayalini gerçeğe dökmek için bankanın aktif rol aldığını, bu açıdan konut sahibi olmak için bankanın güvenilir ve mali-teknik alanda her türlü imkânın bu banka kurumunda yer aldığını söylemiştir⁶²⁴. Taşkent'in bu konuşmasından anlaşılacağı üzere sanayileşme yoluyla kredi verme hedefini geri plana atıldığı ve konut sorununun çözümü için kredi vermeyi planlamasına dönüşmüştür. Konut sorununu çözüme kavuşturulması için insanların tasarruf yapması gerektiğini savunan Taşkent, "*bankadan da kredi alarak ev sahibi olabilme olanağının sağlanması*" imkânını, banka kurumunun ilk hedefi haline gelmiştir⁶²⁵.

1944-1972 yılları arasında Taşkent döneminde, Yapı ve Kredi Bankası önemli bir gelişme kaydetmiştir. Dönem içinde kurulan özel bankalardan farklı olarak Türkiye İş Bankası'nın ardından en büyük özel mevduat bankası (Görsel 72) haline gelmiştir⁶²⁶. Taşkent'in genel gayretleri ile açılan banka, görevde olduğu süre içerisinde Ziraat

⁶²² Hasan Ersel, *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat*, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 2014, s.18.

⁶²³ a.g.e., s.19.

⁶²⁴ Sadi Abaç, *Kâzım Taşkent ve Yapı Kredi Bankası*, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 1999, s.25-28.

⁶²⁵ Ersel, a.g.e, s.20-21.

⁶²⁶ a.g.e., s.26.

Bankası ve İş Bankası ardında sürekli büyüdüğü ve bu açıdan da 3. büyük banka olmasını, yaptığı kurumsal işlerinden de anlaşılmaktadır. Bu dönem zarfında, bankanın yapmış olduğu pek çok yenilik bankanın güvenliği açısından yenilikçi, liderlik duruşuyla sürekli bir çaba içerisinde olması, başarılı bir kurum haline gelmesine iten en büyük bilinçli faktörler olmuştur. Dönem içinde ele alınan bankalar, rekabetçi ve hızlı bir gelişim kaydetmediği halde Yapı ve Kredi Bankası'nın gelişmesinin ardındaki geniş görüşlülük, çağdaş bir banka düzeniyle hareket etmesi ideali yatmıştır⁶²⁷. Taşkent, ilk şubesini kurunca, yaptığı konuşmasında “topluma karşı görevi” olduğunu belirterek 1944'te bankanın ilk amacının topluma karşı hizmet etme ve ekonomik sorunların yığıldığı yerde bu bankanın oraya yönelmesi yatmaktadır⁶²⁸. Banka, bireysel özgürlüklerinin korunması için “liberal yurttaşlık” hakkı yatmaktadır. Bu hak kavramını ise “toplum olmanın ilk şartı, kendi hakkını istemek ve başkalarının haklarına da saygılı” olma fikri, hem devletin hem de toplumun oluşturduğu bireylerin kurallara göre hareket etmesi için kuralların olmasını isterken, bankanın da bu yurttaşlık hakkını suistimal etmemesi gerektiğini düşünen bir banka olması gerektiğini savunmuştur⁶²⁹.

Taşkent'in 1944 yılında kurduğu banka için “Tarih ilklerle yazılır, ilklerle anılır. İlkler öncüdür. Ufuk açar, peşinden sürükler, çitayı yükseltir” ifadesiyle, 1944-2019 yılları arasında geniş bir geniş görüşlülük ile Türk sanatında önemli kültür-hizmet banka görevini üstlenmiştir. 1944'li yılların ekonomik krizinden etkilenen Türk halkı için Ankara'da Türkiye'nin ilk Kooperatifçilik Kongresi toplanmış ve konut sorununu çözmek için radikal kararların alındığı raporlarda bu yönde konut yapılması için ilk hamleler yapılmıştır. Bankanın kurumsal ağır bir yaptırımla girmesi kadar ülkenin gelecek nesilleri için 23 Nisan 1945'te “Doğan Kardeş” (Görsel 73) çocuk dergisini çıkartmıştır⁶³⁰. Kazım Taşkent'in Alp dağlarında hayatını kaybeden oğlu Doğan Taşkent'ten ismini aldığı bu dergi, 1945-1978 yılları arasında kesintisiz olarak yayınlanmıştır. 1978-1988 yıllarında derginin kesintiye uğramasının ardından yine 1988-1993 yılları arasında yayın yapmıştır. Çocuk dergilerinin en soluklu sembolü haline gelen dergi, “okul” gibi bir görev edindiği, gelecek nesillerin yetişmesinde ve

⁶²⁷ a.g.e., s.41-42.

⁶²⁸ a.g.e., s.45.

⁶²⁹ a.g.e., s.48.

⁶³⁰ M. Rıfat Akbulut, “Çok Yaşa Aykırılık, Çok Yaşa Farklılık- Yapı Kredi 70 Yaşında”, *Crystal Dergisi*, Sayı 17, 2014, s.33.

gelişmesinde katkı sağlamıştır. Dergide, dönemin önemli karikatüristlerinden Altan Erbulak, Mıstık, Ferruh Doğan, Yalçın Emiroğlu, Güngör Kabakçioğlu ve İbrahim Ersaraç gibi sanatçıların yetişmesinde önemli rol üstlenmiştir⁶³¹.

Bankanın CEO'su ile yapılan röportajda, Bahçekapı'da tek şubeli bir banka olarak serüvenine başlayan Yapı ve Kredi Bankası, bugün 1000'e yakın şubesi, 170,6 Milyar lira aktif büyüklüğü ve 18.500'ün üzerindeki çalışanıyla Türkiye'nin dört büyük bankasından birisidir. Bankanın hizmette sınır tanımadığını ve Türk finans sektörüne hizmeti vurgulamıştır⁶³². Açıkalin, sözlerine;

“Türkiye’yi kredi kartı ile ilk biz tanıştırdık. Bünyesinde ilk kültür ve sanat müşavirliği oluşturan, Türkiye’nin çocuklara yönelik ilk dergisi Doğan Kardeş’i çıkararak, bir çocuk tiyatrosuna ilk destek veren, çocukları ilk çocuk sineması ile buluşturan banka yine bizdik. Bilgisayarı ve bilgisayarlı teknolojileri iş süreçlerine dahil eden, ilk tüketici ve taşıt kredisi ürününü sunan, ilk telefon, ilk online bankacılık hizmetini veren banka da biz olduk. Bankacılık hizmetini müşterinin ayağına götüren, bu amaçla semt şubeleri açan ve hatta köyde bile şubeleşen ilk ticaret bankası olma ünvanını da biz taşıyoruz. “Herkes eşit bankacılık” ilkesinden hareketle engelli vatandaşlarımıza yönelik ilk ve en kapsamlı uygulamaların altına da yine biz imza attık”⁶³³.

Kamuoyunun dikkatini yeni kurulan bankaya çekmek için çeşitli gazete ve dergilerde reklamlar verilmeye başlayan banka, bu reklamların (Görsel 74) en çok dikkat çeken yönü, gazetelerde almış oldukları yer ve içerikleri olmuştur. Yapı ve Kredi Bankası'nın kuruluşundan önceki yıllarda, bankalarımızın gazete reklam ve ilanları, genellikle gazetelerin son sayfalarında yer alırken banka, bu politikayı altüst ederek, gazetelerin en önemli sayfalarında ve daima değişen şekiller ve metinlerle, ilgi çekici reklamlar yaparak bankanın daha açılmadan tanınmasını sağlamıştır. Ayrıca ilk duvar reklamı, neon lambalarının ilk defa kullanılması, sinema ve tiyatro perdeleri ile radyoya

⁶³¹ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁶³² Anonim, “Yapı Kredi'nin Gerçekleştirdiği İlkleri, Sektördeki Öncü Rolünü Ve Hedeflerini CEO'su Faik Açıkalin Anlatıyor-Röportaj”, *Crystal Dergisi*, Sayı 17, 2014, s.38.

⁶³³ a.g.m., s.39.

ilk defa reklam verilmesi Yapı ve Kredi Bankası'nın reklamcılık alanına getirmiş olduğu diğer yeniliklerdir⁶³⁴.

Banka, 1944 yılında kurulmasının ardından o dönemin ekonomik ve sosyal koşullarını dikkate alarak iki hedefle kendi çizgisini belirlemiştir. Birinci hedefi, çeşitli krediler verilerek sanayinin gelişmesi için destek vermek; ikincisi ise halkın konut sorununun çözüme kavuşturmak için tasarruf mevduatı toplamayı hedeflemektedir. Bu dönemin koşullarında en büyük eksikliğin konut açığı olduğu için birinci hedefinden saparak ikinci hedefe doğru giden bir banka anlayışı görülmektedir. Bu açıdan konut açığını kapatmak için krediler verilmiştir. Bankanın halktan istediği ise ailelerin tasarrufa yönelerek bu sorunu çözüme kavuşturmak ve bunun için “*yapı tasarruf hesabı*” seçeneğiyle bu sorunu çözmek istemiştir. Ancak hükümetin de bu konuyu çözmek istemesinden anlaşılacağı üzere Türkiye Emlak Kredi Bankası kurmasıyla bu düşüncenin şekillenmesi açısından sekteye uğratmıştır. Yapı ve Kredi Bankası'nın bu soruna çözüm oluşturmak hedefiyle oluşturduğu bu hesap, sektöre hizmet ve halkın sorunlarını göz önünde bulundurmasına ilk işarettir⁶³⁵.

Türkiye'deki halk bankacılığını başlatan Yapı ve Kredi Bankası, görülen ilgi nedeniyle büyük takdir toplamıştır. Bankanın müşterilerine karşı güler yüzlü ve hizmeti, toplumun aslında bankadan beklediği ilk konudur. Bu açıdan banka, halkın ilgisini ve hizmet algısını hep disiplinli bir şekilde olaya yaklaşmıştır. Bankanın ilk hizmeti olan konut sorunu, halkın ev kazanması ümidiyle birikmiş oldukları birikimlerini bankaya taşınması bu sayede sağlanmıştır. Bankanın yoğun talep karşısında Bahçekapı Şubesinin ardından Kordon, Karşıyaka ve Karaköy Şubeleri bu yoğunluğa hizmet için açılmıştır. Bankanın, Türk ekonomisinin dilinden anlaması etkeni ve halkın bankası hedefiyle yaklaşması sayesinde hemen akabinde semt şubelerini açarak Türkiye'nin her şehrine sermayesini kısa zamanda artırmıştır⁶³⁶. 1951 yılında Y. Mimar Halit Femir ve Feridun Akozan'ın tasarladıkları Yapı Kredi Beyoğlu Şubesi açılmıştır. Bu bina, modern anlamda çizgiler taşımasıyla finans kurumlarının yeni bir döneme girdiğini göstermektedir⁶³⁷.

⁶³⁴ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁶³⁵ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁶³⁶ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁶³⁷ Akbulut, *a.g.m.*, s.34.

Yapı Kredi Bankası, 1949'dan itibaren çocuklara yönelik olarak İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda birtakım faaliyetler üstlenmiştir. Bankanın sadece ekonomik alanda yaptırımlarının olmadığı ve her insana farklı bir faaliyet ile yaklaştığı görülmektedir. 1950'lerde yapılan bu atılımlar, Doğan Kardeş Dergisi⁶³⁸ sponsorluğunda hizmete konulmuştur⁶³⁹. Bankanın bu faaliyetlerindeki temel amacının ise özellikle okulların kapanmasından sonra çocukların eğlenmesi ve eğitim olarak sanata yönelmesi hedefiyle yapılmıştır. Yapı Kredi Bankası, üç aylık yaz döneminde her cumartesi günü, Beyoğlu'da bulunan Atlas Sineması'nda (Görsel 75) tek seansla gösterime giren filmleri İngiltere ve Amerika'dan almıştır. Sadece yaz ayları için düşünülen bu çocuk gösterimleri, yoğun istek alması üzerine 1 Nisan 1951 tarihinde Küçük Sahne ile daimilik kazanmıştır⁶⁴⁰. Türkiye sinema sektöründe ilk ödenekli özel tiyatro olan "Fareler ve İnsanlar" adlı oyun ile modern Türk tiyatrosu açısından dönüm noktası olmuştur. Küçük Sahne'nin (Görsel 76) kadrosunu Muhsin Ertuğrul, Asuman Korat, Heyecan Başaran, Uğur Başaran, Agâh Hün, Münir Özkul, Mücap Ofluoğlu, Şükran Güngör, Sadri Alışık, Haldun Dormen, Lâle Oraloğlu, Altan Karındaş, Nur Sabuncuoğlu ve Kâmuran Yüce yer almıştır. Küçük Sahne Tiyatrosu'nda sadece tiyatro gösterimleri yapılmadığını, konferansların verildiği, şiir gecelerinin düzenlendiği ve resim sergilerine ev sahipliği yapıldığı dönüşümlü bir mekân algısıyla sanat ortamı açısından önemli bir yer olmuştur⁶⁴¹. Muhsin Ertuğrul tarafından açılan Küçük Sahne, 1956 'da Ankara'ya gitmesinin hemen akabinde sekteye uğramasına ve 1957 yılında kapanmasına neden olmuştur⁶⁴². Türkiye'de sinema alanında da bir filme ilk mali desteği veren kurum yine Yapı ve Kredi Bankası olmuştur. 1951 yılında Doğan Kardeş sponsorluğunda gerçekleştirilen "*Evli mi, Bekâr mı?*" adlı bu kısa film, Muhsin Ertuğrul tarafından yazılmıştır⁶⁴³.

Yapı ve Kredi Bankası, modern sinema anlamında "Halıcı Kız"ın (Görsel 77) sponsorluğunu Doğan Kardeş tarafından üstlenerek Türk film tarihimize katkı sağlayan

⁶³⁸ Bakınız, Doğan Kardeş Dergisi'nin ilk yöneticisi Vedat Nedim Tör'dür. Tör'ün daha önce dergi çıkartma faaliyetleri olduğunu ve Ankara'da 1932-35 yılları arasında Kadro Dergisi'ni Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Şevket Süreyya Aydemir ve Burhan Asaf Belge ile çıkarmıştır. Bu konu ile ilgili detaylı bilgi için bakınız, Tuğba Çelik, "*Türkiye'de Çocuk Olmanın Tarihi: Doğan Kardeş Dergisi*" <https://nigde.academia.edu/Tu%C4%9Fba%C3%87elik> (Erişim Tarihi: 09.05.2019)

⁶³⁹ Ersel, *a.g.e.*, s.173.

⁶⁴⁰ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁶⁴¹ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁶⁴² Ersel, *a.g.y.*, s.173.

⁶⁴³ *a.g.e.*, s.174.

ilk Türk filmi, Doğan Kardeş tarafından finanse etmiştir⁶⁴⁴. Türk sineması için iki önemli rol üstlenen bu film, ilk uzun ticari film ve ilk uzun renkli filmlerden birisi olması bakımından finansını yine bu kurum tarafından desteklenmesi tesadüf değil, halk için hizmettir. Senaryosunu Mebrure Sami Alevok yazmıştır. Şunu belirtmekte fayda vardır, “Halıcı Kız” adlı piyesi yazan Vedat Nedim Tör’ün isim benzerliği olduğu ve içerik ile ilgili benzemediğini belirtmek gerekir. Oyuncu kadrosunu, Sadri Alışık, Münir Özkul, Mehmet Aslan, Heyecan Başaran, İbrahim Delideniz, Handan Uran Ertuğrul, Neriman Esen, Şükran Güngör, Viktorya Haçıkyan, Agâh Hün, Altan Karındaş, Müfit Kiper, Asuman Korad, Kadri Ögelman, Suna Pekuysal, Suat Tamer, Kemal Tözem, Mehdi Yeşildeniz ve Kâmran Yüce’den oluşmaktadır⁶⁴⁵.

“Yapı Tasarrufu Hesapları”nın gördüğü ilgiden sonra banka, 1946 yılından itibaren “Esnaf Kredi”si (Görsel 78) yapmış olduğu başarılı çalışmalar neticesinde ve devamında sektör kredilerini de müşterilerinin hizmetine sunduğu imkânlar sayesinde devamlı gelişerek yeni bir imaj kazanmıştır⁶⁴⁶.

Bankanın kuruluşunun 15. yıldönümü olan 1959 tarihinde, fotoğrafçılığa ve fotoğraf sanatına teşvik etmek amacıyla “*Türkiye’deki Çeşitli Medeniyet Çağlarına Ait Sanat Eserleri*” konulu bir yarışma düzenlemiştir. Bankanın kuruluşundan itibaren sanata ve sanatçılara verdiği “*teşvik edici*” ödüller sayesinde Türkiye’de modern anlamda çeşitli branşlara ilginin artmasına vesile olmuştur. Bu açıdan fotoğraf sanatçılarına verilen önem yine bu alanla ilgili çalışan profesyonel ve amatör sanatçıları desteklemek gayesi ile oluşturmuştur. Birinciliği Ara Güler ve İlhan Arakon’un kazandığı yarışma, Türk sanatı içerisinde kendine yer edinmiş tarihi zenginliklerin halkın bilincinde yer edinmesi açısından önemlidir. Yarışmanın yoğun ilgi ile karşılanması üzerine 1961 ve 1963 yıllarında tekrarlanmıştır. Bankanın 20. yıldönümü münasebetiyle yaptığı “*kültür ve sanat hizmetleri*” yine fotoğraf sergisi devam etmiştir. 5-21 Kasım 1964 tarihinde “*tarih ve sanat memleketi Türkiye*” adlı fotoğraf sergisiyle sanatseverlerden tam not almıştır⁶⁴⁷.

Yapı ve Kredi Bankası her alanda olduğu gibi Türk halk kültür ve sanatını koruyan ve desteğini eksik etmemiştir. El sanatlarını geliştirmek ve yaşatmak amacıyla

⁶⁴⁴ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁶⁴⁵ Ersel, a.g.y., s.174.

⁶⁴⁶ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁶⁴⁷ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

uzman öğretmenler kurslar (Görsel 79) düzenlemiştir. Bu kurslarda resim, tezhip, ebru gibi birçok el sanatları dalında kurslar düzenlemiştir. El emeği göz nuru olan halıcılık için ise 1962 yılında Gemlik'in Umurbey köyünde 20 tezgâh ve 60 kursiyerle bu alanda ilk deneyimini yaşamıştır. Ardından Orhangazi, Yeniköy, İznik, Konya ve Şile'de köylerinde devam etmiştir. Bu kursların verilmesindeki amaç, Türk sanatı içerisinde unutulmaya yüz tutmuş motifleri canlandırmak ve köylerdeki ekonomik bir katkı sağlamaktır. Bankanın desteğiyle yapılan bu kurslar tamamıyla ücretsiz olup 1985 tarihinde Yapı ve Kredi Sanat Galerisi'nde sergilenmesinin ardından büyük takdir toplamıştır⁶⁴⁸.

Yapı ve Kredi Bankası “*bir işyerinde çalışanların yüksek moral ve gelecek güvencesi içinde olmaları, verimliliğin ilk ve baş şartıdır*” amacını ilke edindiği, bu sayede 1964 yılında Türkiye bankacılık alanında ilk defa görülecek toplu iş sözleşmesi imzalamıştır (Görsel 80). Bank-İş Sendikası ile yapılan bu toplu sözleşmenin temel prensip amacı, kendi çalışanlarının işe giriş ücretleri, bir gün içerisinde çalıştığı saatler, mesai ücretlerinin, terfi süreçlerinin, zam oranlarının sosyal yardım ve tüm hizmetleri karara bağlanarak ilkesel bir duruşla kendi kurumlarında çalışacak insanların hak ve hukukunu garantiye almıştır⁶⁴⁹. Bankanın böyle bir izlenimi yaratması açısından güvenilir bir banka olmasından ziyade bankanın kendi çalışanlarına verdiği kıymeti, aslında tüm ülke yurttaşlarına verdiği katkıyı simgelemektedir. Kurulduğu ilk günden bu güne kadar ilkesel bir duruşla gerek sanata gerekse bankacılığın halk üzerinde etkisi konusunda kuşkusuz halkın bankası olmaya layık bir kurumlar birliği olmuştur. Bu açıdan bu bankanın her alanında güven kokması ve denenmemiş tüm faaliyetleri yine bu banka tarafından destek görmesi bana göre tesadüfi bir durum değildir.

Yapı ve Kredi bankası, bilgi güvenliğini sağlamak ve hızlı işlem yapmak (Görsel 81) amacıyla teknolojinin tüm gelişmelerini takip etmiştir. Bu sayede teknolojik verilere bağlı elektronik banka amacıyla Türkiye bankacılık sektöründe birçok yeniliği yine kendisinde barındırmıştır. Bu sayede Galatasaray'da bulunan Genel Müdürlük binasında “*elektronik hesap merkezi*” kurulmuş ve tüm şubelerin kayıtları, bu merkezin

⁶⁴⁸ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁶⁴⁹ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

bilgisayarlarında kaydedilerek hata oranlarını bu sayede hızlı bir şekilde bulmaları da sağlanmıştır⁶⁵⁰.

4.3.5.2.Yapı ve Kredi Sanat Galerisi

Cumhuriyetin çağdaşlaşma politikası ile başlayan kurumsal bankacılığın ve bu çağdaşlaşmanın göstergesi olan kültür-sanat'ta "iyi bir ücret" ile fonlarla desteklenerek yeni bir atılım içinde olan bankaların başında kuşkusuz Yapı ve Kredi Bankası'nın Sanat Galerisi gelmektedir. Yapı ve Kredi Bankası, kurulduğu günden bu yana, Türk resmindeki gelişim aşamalarını somut bir biçimde izlenebileceği koleksiyonerlik çabaları ile sergileme ve tanıtım yoluyla önemsenen bir kurumdur. 1944 yılında Yapı Kredi kurulmuştur ve kurulduğu ilk günden beridir sanata ciddi bir katkı verme amacını taşıyan, milli kültür sanatının tanıtılmasını sağlayan önemli bir bankadır⁶⁵¹. 16 Ekim 1964 yılında Kültür-Sanat bünyesinde katkı vermek amacıyla "Kazım Taşkent Sanat Galerisi" adıyla kurulmuş ve bilinçli galericilik anlayışıyla banka bünyesinde kültürel birikim sağlamıştır. Kuruluşunun onuncu yılından başlayarak yapmış olduğu yarışmalar ve sanatçılara verdiği destekle günümüzün önde gelen galerici-bankalarından birisidir. 1930'lu kuşaktan günümüze kadar uzanan Cumhuriyet sanatçıları banka galerisinde çeşitli sergiler ile elindeki yapıtları tanıtmasından ziyade, koleksiyoner bankacı sıfatını da kendi bünyesinde barındırmıştır. 1930'lu kuşağın önde gelen sanatçılardan Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Zeki Faik İzer ve Maide Arel'in birçok eserini koleksiyerliğinde barındırmıştır. 1920 doğumlu sanatçılar Nejad Melih Devrim, Şükriye Dikmen, Adnan Varınca, Abidin Dino, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Ferruh Başağa resimleri koleksiyonda yer alırken; 1950 kuşağın ressamı Neşet Günel, Leyla Gamsız Sarptürk, Adnan Turanî, Turan Erol, Mustafa Esirkuş ve İbrahim Balaban'ın tabloları satın alınarak banka galerisine konulmuştur. 1930'larda doğan sanatçılar (Özdemir Altan, Özer Kabaş, Mehmet Gülyüz, Devrim Erbil, Tülay Tura Börtecene, Oya Katoğlu) ve 1960'lı yılların ressam kuşağı bu sanatçıları koleksiyonda yerini almıştır. Doğum tarihleri 1940-50 olan sanatçılardan (1980 kuşağı ressamı) Âdem Genç, Emin Çizenel Mustafa Altıntaş, Utku Varlık, Ekrem Kahraman. Zafer Gençaydın, Umur Türker, Fatma Tülin, Neş'e Erdok, Ömer Uluç. İbrahim Çiftçioğlu, Aydın Ayan, Yavuz

⁶⁵⁰ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁶⁵¹ Özsezgin a.g.e., s.8.

Tanyeli, Can Göknil, Sali Turan, Selim Cebeci, Yusuf Taktak ve Ertuğrul Ateş yine bu dönemin sanatçılarının tablolarının banka koleksiyonunda yerini almıştır⁶⁵². Yapı Kredi'nin koleksiyonunda kuşak ayrımı gözetilerek resimler bölünmüştür. Bu kuşak ayrımı ise dönemlerini iyi anlamak ve işlevsel yönden aktarma yapılması gereklidir⁶⁵³.

Kâzım Taşkent'in yönetimini yaptığı 1944-72 yılları arasında bankanın, topluma karşı sorumluluğunun “*kültür ve sanat*”⁶⁵⁴ olduğunu ve bunun için bu kurumun da bu anlayışıyla hareket etmiştir⁶⁵⁵. Kültür ve sanat, banka için bağımsız bir konu olmuştur⁶⁵⁶. Banka, 1944'te kurulduktan sonra sanat danışmanlığına Vedat Nedim Tör'ü getirmiştir. Tör'ün 25 yıl süresince çalıştığı Yapı ve Kredi Bankasını yönlendirilmesi ve katkıları yadsınamayacak kadar büyüktür. Bankanın, 1947 yılında Yönetim Kurulu'nun Ortaklar Genel Kurulu'na sunduğu I. Dönem Raporu'nda, kültür ve sanat için şöyle yazılıdır;

*“Bankamızın mesken ve ev eşyası sahasında, bulabildiğimiz imkânlar nisbetinde devam ettiği çalışmalarını yalnız maddi yuva kurmada bırakmayarak o yuvaların içinde manevi bir varlık, irfan ve kültür yuvası da kurulmasına hizmet etmek emeliyle AİLE dergisinin neşrine geniş mikyasta yardım ettik. Bankamız milli aile hayatımızın madi ve manevi sahalarında faydalı bir uzvu olmak bahtiyarlığını kazanmıştır”*⁶⁵⁷.

Yapı ve Kredi Bankası'nın kültürel ve sanat olaylarını takip etmek ve bu alanda sanatçıları desteklemek amacıyla 1964 yılında Galatasaray'da, Yapı ve Kredi Bankası'nın kurucusu olan Kazım Taşkent'in ismiyle “Kazım Taşkent Yapı Kredi Sanat Galerisi” açılmıştır. Kurulduğu yıllarda asıl amacının amatör sanatçıları destekleyerek sanatı sevdirmek ve geniş bir kitleyle bu anlayışla hareket etmektir. Bu anlayış 1988 yılına kadar başarılı bir şekilde uygulandı. 1988 tarihinden sonra “*her tarzın en iyi örnekleri sergilenmeye başladı*”. Türk sanat tarihimiz açısından önemli olan klasik dönemin büyük ressamlarımızdan Osman Hamdi Bey'den başlayarak Hoca Ali Rıza,

⁶⁵² a.g.e., s.9-10.

⁶⁵³ a.g.e., s.11.

⁶⁵⁴ Kültür ve sanat ile ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız, Ersel, a.g.e., s.115-142.

⁶⁵⁵ a.g.e., s.115.

⁶⁵⁶ a.g.e., s.142.

⁶⁵⁷ a.g.e., s.147-148.

Halil Paşa, Şevket Dağ, İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Avni Lifij, Namık İsmail, Feyhaman Duran, Ruhi Arel. Diyarbakırlı Tahsin, Halife Abdülmecid, Ali Sami Boyar, Mahmud Cuda, Ayetullah Sümer, Hayri Çizel, Naci Kalmukoğlu, İbrahim Safi'den Şefik Bursalı'ya kadar birçok ressamın gibi sanatçılardan eserler koleksiyon oluşturulmuştur. Modern ve Çağdaş Türk ressamlarımızdan Cevat Dereli'den başlayarak Cemal Tollu, Ali Avni Çelebi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Abidin Dino, Ferruh Başağa, Şükriye Dikmen, Adnan Varınca, İbrahim Balaban, Aliye Berger, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Nejad Melih Devrim, Neşet Günal, Orhan Peker, Turan Erol. Ömer Uluç, Mehmet Güteryüz, Özdemir Altan, Oya Zaim Katoğlu, Utku Varlık, Devrim Erbil, Emin Çizenel, Fatma Tülin, Aydın Ayan, Gülsün Karamustafa, Ali Cabbar, Ferhat Özgür, Şükran Moral, Handan Börüteçene, Selim Cebeci'ye kadar birçok Türk ressamın eseri bankanın koleksiyonunda yerini almıştır. Yabancı sanatçılardan Andy Warhol, Gentile Bellini, Bruno Taut, George Baselitz, Joseph Beuys, Otto Dix, Ayvazovski, Francesco Casanova, Max Rabes ve Frederic Lewis, Falavio Favelli, Marco Govanni, Peter Hristof gibi sanatçılardan eserler alınarak sanat galerisine konulmuştur⁶⁵⁸.

Yapı Kredi'nin 1950-70 Türkiye sanat ortamına katkısı, bankanın topluma karşı görev seçtiği kültür ve sanat alanlarında yaptığı etkinliklerle önemli bir sanat kurumu haline gelmesinde önemli bir sanat kurumu haline gelmiştir. Doğan Kardeş Yayınları sayesinde dergi ve kitap basımına yönelik hamlelerin hız kazandığı, 1954-1964 yıllarda kuruluşunun yıldönümü olarak yaptığı yarışmalar neticesinde Türkiye sanat ortamına katkı sağlamıştır. Bu açıdan kendini topluma karşı görev olarak bildiği sanatın bu dönemde iyi bir sanat imajı yaratmıştır⁶⁵⁹.

Yapı ve Kredi Kültür Merkezi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nde 15 Aralık 2000-26 Aralık 2001 tarihleri arasında Veysel Uğurlu koordinatörlüğünde gerçekleştirilen "*En Sevdikleri: 50 Koleksiyoncumun Seçtikleriyle Türk Resim Sanatı*" sergisinde, tüm eserler bir arada sergilenme fırsatı bulmuştur. Bu sergide yer alan sanatçılardan bazıları ise Naile Akıncı Özdemir Altan, Cihat Aral, Yüksel Arslan, Aydın Ayan, Ferruh Başağa, Bedri Baykam, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Neşe Erdok, Turan Erol. İnci Eviner, Mehmet Güteryüz, Nuri İyem, Leyla Gamsız Sarptürk,

⁶⁵⁸ <https://www.yapikredi.com.tr/yapi-kredi-hakkinda/kultur-ve-sanat/galeri> (Erişim Tarihi: 17.08.2018)

⁶⁵⁹ Ersel, *a.g.e.*, s.178-179.

Ömer Uluç, Adnan Varınca, Utku Varlık gibi adını sayamayacağımız sanatçıların eserleri ile sanatseverlerin karşısına çıkmıştır⁶⁶⁰. Daha önce sergilenmeyen eserler de böylece sergilenme fırsatı bulunduğu ve bu sergilenen eserlerin ise 300-500 bin dolar değerindedir⁶⁶¹. Yapı ve kredi Bankası, sergileme konusunda Türk Sanatı ortamı açısından en önemli özel kurumların başında gelmektedir. Bu açıdan kültür ve sanat anlamında da önemli katkılar yaptığı ve halen yapmaya devam etmesi bakımından süreklilik açısından önemli bir konuma getirilmektedir⁶⁶².

⁶⁶⁰ Detaylı bilgi için bakınız, <http://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri> (Erişim Tarihi:12.05.2019)

⁶⁶¹ Nalan Sülün, *a.g.t.*, s.156-157.

⁶⁶² Detaylı bilgi için bakınız, *a.g.t.*, s.155-159.

BEŞİNCİ BÖLÜM
SANAT ETKİNLİKLERİ YARIŞMALAR:
İŞ VE İSTİHSAL

5. İŞ VE İSTİHSAL YARIŞMASI VE SERGİSİ

5.1. BİR YARIŞMA PLANLAMAK: TEMAYI BELİRLEMEK

Sanat yarışmaları, sanat üretimi açısından önemli bir yaptırım gücüne sahiptir. Yarışmalar, eserlerin üretilmesi, resme teşvik etmesi ve sanat yönlü ilginin artması açısından önemli olmuştur. 1923-1950’li yıllarda sanat, devlet destekli politikaya karşılık, 1950-1970’li yıllarda özel kurumlar tarafından desteklendiği ve bu dönemde devletin sanat üzerinde rolünün kaybettiği anlaşılmış, Türkiye’de sanat dönüşümü yeni bir ivme kazanmıştır. Cumhuriyet sanat anlayışında 1923-1950’li yıllar, devletin kendi ideolojilerini halka yaymak ve çağdaş sanat dünyasında yer edinebilmek amacıyla sanat faaliyetlerini, propaganda niteliğinde yaptığı dönemdir. Bu propaganda anlayışı, sanatın işlevsel bir biçimde yer edinebilmesi ve devlet-sanat ikilemi açısından özgüven içerisinde yol alması adına önemli olmuştur. CHP, sanat açısından gerek yaptığı yarışmalar gerekse desteklediği, teşvik ettiği, sipariş yoluyla sanatçıya ekonomik imkân tanıdığı için sanat dünyasının ödüllendirildiği ve bu açıdan sanatın en çok ilgi uyandıran siyasi kurumu olmuştur⁶⁶³. CHP, 1932 yılında Halkevleri’nde halkı eğittiği, Atatürk’ün ilke ve devrimlerini halka yaydığı ve çağdaş yaşamın gerekliliğini ifade ettiği halk-devlet ikilemi ile birleştirici rol oynamıştır. 1939-40’lı yıllarda “Sanat Mükâfatları” adıyla yarışmalar düzenlemesi, sanatçıları ödüllendirmesi, sanat-toplum bütünlüğü açısından devlet tarafından ekonomik ve düşünsel destek görmüştür. 1942 yılında “Sanat Mükâfatları” sistematik bir yarışma olarak ve sanata teşvik amacıyla 7 dalda⁶⁶⁴ ödül vermiştir. “Sanat Mükâfatları” devam ederken 1946 yılında “İnönü Sanat Armağanları” adıyla yeni bir yarışma düzenlemiştir. CHP’nin düzenlemiş olduğu yarışmalar, sanat hâkimiyetini propaganda sayesinde elinde tuttuğu gibi bu yarışmalar ile sanatçıya iş imkânı da sağlamıştır. Bu iki yarışma da DP’nin iktidara gelmesiyle son bulmuştur. Bu dönemde Maarif Vekâleti’nin desteğiyle “Devlet Resim ve Heykel

⁶⁶³ Ali Asker Bal (Editörler: Emine Gürsoy Naskali, Hilal Oytun Altun) “Türkiye’de Sanat Yarışmaları; Tartışmalı Bir Temsil Alanı-Kültür Tarihimizde Yarış”, *Acta Turcica Çevirimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, Yıl 2, Sayı 1, 2010, s.157.

⁶⁶⁴ Roman, Müzik, Tiyatro, Şiir, Resim, Heykel ve Mimari dallarında ödül verilmiştir.

Yarışması”, “İnkılâp Sergileri (1933-36)”, “Birleşik Sergi (1937-38)” gibi yarışmaların yapıldığı bilinmektedir⁶⁶⁵. Dolayısıyla 1923-50’li yıllarda yarışmaların varlığından haberi olan Türk sanat dünyası, 1954’te yapılan yarışmanın da bu tarz yarışmaların devamı olduğu ve tek farkının ise devlet desteği yerine özel kurum olan bankanın desteğiyle yapıldığı bilinmelidir. Bu açıdan yarışma kültürüne sahip Cumhuriyet, ilk kez özel bir kurum tarafından yarışma yapılmış olması açısından önem kazanmıştır.

Demokrat Parti’nin iktidarda olduğu 1950’li yıllar, Türkiye ekonomisinin düzenlenmesi ve iyileştirmesi açısından çözüm olarak bulduğu Liberalleşme politikasıyla⁶⁶⁶, modernleşme, tarımsal yönlü sanayileşme faaliyetlerinin önem kazandığı yıllar olmuştur. Modern tarım uygulamasının görüldüğü Türkiye’de, kırsal kesimin kalkınması, ürünlerde verimin artması, köy-kent nüfusunun birleştirici unsurunun bilinçlendirmesi ile kentte yaşama ilkesi bu dönemin panoramasını oluşturmuştur. Liberal söyleme uygun olarak sanatta bireyleşme-bireyselleşmenin önem kazandığı görülmüş ve bireysel özgürlükle gelen siyasi ortam, sanata malzeme olmuştur. Grup etkinliklerin yerine bireysel çalışan sanatçılar, dönemi etkisi altına almıştır⁶⁶⁷. Yarışmada, Anadolu folklorunu idealize ederek estetik gelenekle yaklaşan sanatçılardan bahsedildiği gibi İbrahim Balaban, Neşet Günal ve Nedim Günsür gibi sanatçılar da ilk defa Anadolu’yu tüm gerçekliğiyle ele almıştır. 1950’lerde Türkiye ve Dünya sanat ortamı, resim alanında başlıca tartışma konusunun “soyut sanat” olduğu döneme girmiştir. “Abstre/mücerret/non-figüratif/suretsiz” gibi kelimelerle ifade edilen soyut sanat, Doğu-Batı sanatının üzerinde tartıştığı bir konu olmuş ve soyut sanatın çıkış yeri tartışılmıştır. 1923’te Cumhuriyet sanatında köyü-köylüyü idealize eden Picasso/Braque “Fütürizm” söylemlerini hareket noktaları olarak seçen Akademi, 1950’lere doğru Doğu-Batı sentezinde AICA kongresinde kültürel sanatlarını soyut dille modern sanata uyarlamaya çalışmıştır. Akademi’nin sanatı içerisinde 1954 yılında yapılan yarışma, bu açıdan “dönüm noktası” olmuştur⁶⁶⁸.

⁶⁶⁵ a.g.m., s.158.

⁶⁶⁶ 1950’lerin Liberal söyleminde “memleketçilik” ve “ilerleme” gibi kavramların çok sık kullanıldığı ve bu bağlamda gerek ekonomik yaptırımların gerekse sanatın dönüşümü açısından bu yılların “milli” olma yaşamının etkilerinin en çok hissedildiği yıllar olmuştur. 1950’lerin panoraması hakkında detaylı bilgi için bakınız, Necmi Sönmez, “1954 Yapı Kredi Resim Yarışması’nın Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri”, *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat.*, “Katkılar”, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 2014, s.277.

⁶⁶⁷ Nihal Elvan, “50’ler Dönüşüm Yıllarıdır”, *Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması*, 1. Basım, İstanbul: YKY, 5 Kasım 2004-8 Ocak 2005, s.17.

⁶⁶⁸ a.g.e., s.19.

1950'lerin sanat dönüşümünde, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı tek sanat kurum olan İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1930'lardan 1950'li yıllara kadar Türkiye ve Dünyada gerçekleştirilen tüm sanat etkinliklerinde “merkeziyetçi” bir yaklaşımla yeni sanatçıların yetişmesi adına kurumsal bir görev rolü almıştır. Akademi mezunu olup Akademi'nin fikrine karşı çıkan Eşref Üren, Hamit Görele, Cihat Burak, Malik Aksel gibi sanatçılar, kendi üretimlerini Akademi'den uzakta gerçekleştirmişlerdir. Nuri İyem'in amatör sanatçılarla kurduğu “Tavanarası Ressamları”, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun kendi atölyesinde sergi yaşamlarına başlayan “Onlar Grubu” bu dönem sanatında önemli etkiler ile üretim yapmışlardır. Sanat Eleştirmenliği ile bilinçli sanat ortamı yakalamaya çalışan Fikret Adil, Şevket Rado gibi uzmanlar; Liberalleşme etkisiyle ekonominin gelişmesine bağlı gelişen özel sektörün güçlenmesi, bu dönemin özeti olarak ortaya çıkmaktadır. Yapı ve Kredi Bankası, bu dönemin sanat rolünü üstlenmesi açısından zincirinin bir halkasını oluşturmaktadır. “Kurumsal Sponsorluğu” önemseyen banka, bu açıdan da ilk sanat merakı uyandıran kurumdur ve sanat yoluyla yarışma konusu da bu dönemin sanat özetini betimlemektedir. Tema olarak “Türkiye'nin iktisadi heyetinden çeşitli istihsal faaliyetlerini” konusunu seçmesi ne tesadüftür ne de dönemden bağımsız olduğunu göstermektedir. Bu konu sanatın da ekonomiye ve halkın yaşam boyutuna göre şekillendiğini göstermiştir⁶⁶⁹.

Kâzım Taşkent'in yönetiminde bulunduğu banka, onuncu yıldönümü nedeniyle 1954 yılında kültür ve sanat alanında⁶⁷⁰ “fikir ve sanat ürünlerinin gelişmesini özendirme” ilkesiyle yarışmalar düzenleyerek 102.500 TL'lik⁶⁷¹ daha önce Cumhuriyet tarihinde görülme­yen bir rakam ile fon oluşturulup ilk planlamayı yapmıştır⁶⁷². Kâzım Taşkent'in kültür-sanat açısından öneminin hafife alınamayacağı gibi Vedat Nedim

⁶⁶⁹ Necmi Sönmez, “Çoksesli Bir Görsel Sanat Ortamına Doğru İlk Adımlar-1954 Yapı Kredi Resim Yarışması'nın Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri”, *Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması*, 1. Basım, İstanbul: YKY, 5 Kasım 2004-8 Ocak 2005, s.41-42.

⁶⁷⁰ Ersel, a.g.e., s.151.

⁶⁷¹ “1954 yılında resmi kurdan hesaplandığında 1 ABD Doları 2,82 Türk Lirası idi. Bu durumda Yapı Kredi söz konusu etkinlikler için 36347,5 ABD doları kaynak ayırmış oluyor. ABD dolarının arada geçen süredeki değer kaybı hesaba katılarak bu harcamanın 2013 sonu itibarıyla karşılığı 252,502 dolardır” Ersel, a.g.e., s.152. 252,502 dolar 28.04.2019 tarihli dolar kuru (5,9334) olarak hesaplandığında rakam 1.498.195,3668 TL tutmaktadır. <http://bigpara.hurriyet.com.tr/doviz/dolar/> (Erişim Tarihi: 28.04.2019)

⁶⁷² Ersel, a.g.e., s.152.

Tör'ün⁶⁷³ de sanata katkıları yadsınmaz. Tör'ün sanata ve sanatçıya verdiği katkıyı anlamak için Tanaltay'ın yazdığı kitaptaki ifadeye bakmak yeterlidir. Ferruh Başağa'nın 1954-55 yıllarında sergi açmak için Burhan Toprak'tan destek istediğini ve Burhan Toprak'ın söz verdiği halde maddi açıdan destek olmadığını söylemiştir. Başağa, son çare olarak Yapı ve Kredi Bankası'na giderek Vedat Nedim Tör'e durumu anlattığını, normalde 300 lira istediklerini ama Tör'ün 500 lira verdiğini dile getirmiştir. Bu sayede Ferruh Başağa'nın sergisini açtığını ve sırf destek olmak için sergiye gelen Tör'ün, 500 liralık resim satın aldığını söylemiştir⁶⁷⁴. Yapı ve Kredi Bankası'nın kültür-sanat alanında sanatçılara verdiği destek bu hikâyeden de anlaşılabilir. Bu açıdan düşünüldüğünde ise onuncu yıl dönümü etkinlikleri için verilecek ödüllerin sahibi, sadece sanat oluşumlarını korumakla kalmayan bir bankadan bahsedilmektedir. Aynı zamanda kurumsal sanata bilinçli yaklaşmakta olan banka, geleceğini sanat ile aydınlatmak için çaba içerisinde olan yönetici bir disiplinle hareket etmiştir⁶⁷⁵.

9 Eylül 1954 yılında, Yapı ve Kredi Bankası'nın Liberal yönetimindeki Türkiye, sanat ortamında onuncu yıl dönümü münasebetiyle resim, afiş, müzik, senaryo, kitap yazma ve folklor alanlarında “*kurumsal sponsorluğun*” sanat ortamına bağlı kalarak yarışma (Görsel 82 ve 83) düzenlemiştir⁶⁷⁶.

5.1.1. Jürinin Belirlenmesi

Yarışma, Türk resim sanatı açısından ilk kez Avrupa'dan gelen sanat eleştirmenlerinin jürisi olduğu bir yapılanmadır. Üç sanatçı AICA kongresi için İstanbul'da olmuş ve buna istinaden banka, tarafsız bir tespit için bu kişileri çağırmıştır. Türk sanatının sorgulanması açısından önemli olan bu üç jüri üyesi (Read, Fierens,

⁶⁷³ Vedat Nedim Tör hakkında detaylı bilgi için bakınız, Hikmet Yaman, *Bir Cumhuriyet Aydını: Vedat Nedim Tör* (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017, s.5-91.

⁶⁷⁴ Erdoğan Tanaltay, *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*, İstanbul: Tekin Yayınları, 1993, s.109.

⁶⁷⁵ Sanat ve banka koleksiyonerliği açısından günümüzde bile Yapı ve Kredi Bankası, İş Bankası, Akbank ve Ziraat Bankası gibi kurumlar, bilinçli bir sanat tutkusuna sahiptirler. Bu açıdan kuruldukları günden beridir, sanatı seven, sanatçıya destek veren bu kurumlar, sanatçıların yetişmesi açısından da teşvik edici bir rol oynamaları ile şuan kendi bünyesinde barındırdıkları binlerce tablonun yok edilmemesi açısından Türkiye ve Türk sanatı açısından önemle bahsedilmesi gereken faydalı kurumlar olarak görülmektedir. Kurumsallaşmanın ötesinde bir disiplin ile yaklaştıkları sanata, sadece saygınlık için eserleri satın almadıkları gibi yöneticilerin de sanatsever olmasının nedeni yatmaktadır. Bu açıdan bu bankaların 1940'ların başından günümüze kadar gelen süreçte sanata verdikleri katkı ve sanatçıları korumak için çeşitli yarışmalar ve ödüllerle destekleyen banka, kurumsal bir kimlikle sanat ortamına damga vurmuştur.

⁶⁷⁶ Sönmez, *a.g.e.*, s.277.

Venturi) bu sayede Cumhuriyet tarihinde ilk kez Türk resminin sorgulanması açısından Avrupalı sanatçılarca görme imkânı vermesiyle ilk uluslararası düzeyde bir jüri üyesi kazandırmıştır⁶⁷⁷. AICA V. Kongresi'nin konusu Doğu-Batı sanatıdır. Bu açıdan ilk defa uluslararası bir kongrede bu konu tartışıldığı görülmüş ve bunun ilk somut örneğinin jürisini oluşturan 3 üye, resim ve afiş yarışması için önem arz etmektedir. Bu yarışma sadece Türk sanatı için değil, aynı zamanda Doğu-Batı ikileminde kalan AICA üyeleri için de Doğu sanatı hakkında bilgi ve görsel şölen anlamı taşımaktaydı⁶⁷⁸. 1949 yılında kurulan AICA'nın jüri üyelerinin yapacağı resim ve afiş yarışması ve Türk sanat ortamının bu uluslararası dernekte yer almış olması, o dönemin sanat çabasının kalitesini göstermektedir. Doğu-Batı sentezinde hareket eden sanat camiası, bu tarihten sonra modern olma tutkusu ile karşı karşıya kalmıştır⁶⁷⁹. Ersel kitabında, jüri üyeleri için yazdığı yazısında, Yapı ve Kredi Bankası'nın bu yarışması için böyle bir jüri kurabilmesini büyük bir başarı olduğunu dile getirmiştir. AICA'nın V. Kongresi'nin İstanbul'da yapılması fırsatını iyi değerlendiren banka ve Ersel'in deyimini ile “*Banka, Türkiye’de sanatın düzeyi hakkında fikir edebilmelerine katkı sağlamayı hedeflemekteydi.*” tanımını ortaya koymuştur⁶⁸⁰.

5.1.1.1. Lionello Venturi

Lionello Venturi, 1885-1961 yılları arasında yaşamış İtalyan tarihçi ve sanat eleştirmenidir. 1919 yılında Torino Üniversitesi'ne Sanat Tarihi profesörü olarak atanan Venturi, 1931 yılında Roma Üniversitesi'nde Sanat Tarihi Kürsüsü başkanlığı yapmıştır. Bu dönemlerde Mussolini rejimine karşı bağlılığı ve and içmeyi kabul etmemesinden dolayı istifa ettirilerek görevine son verilmiş, çeşitli baskılar neticesinde yurdunu terk etmek zorunda bırakılmıştır. Önce Fransa, ardından ABD'ye giden Venturi, bazı üniversitelerde öğretim üyeliği yapmıştır. 2. Dünya Savaşı'nın bitimi ve Mussolini'nin faşist iktidarının son bulmasıyla ülkesi İtalya'ya geri dönmüştür. Roma Üniversitesi, Sanat Tarihi Kürsüsü'nün başkanlığına tekrar getirilen Venturi, Sanat

⁶⁷⁷ Oğuz Erten, *Türk Plastik Sanatlarında İlkler*, 1. Baskı, İstanbul: Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2012, s.178-179.

⁶⁷⁸ Elvan, *a.g.e.*, s.21.

⁶⁷⁹ Ayla Merih, Memleketimizde Toplanan İlk Sanat Kongresi A.İ.C.A. İstanbul'da, *Yeni İstanbul*, 7 Eylül 1954, s.2.

⁶⁸⁰ Ersel, *a.g.e.*, s.154-155.

Tarihi alanında kitaplar yazmıştır. 1954 yılında AICA'nın Başkan Yardımcısı olan Venturi, Yapı ve Kredi Bankası'nın resim alanında üyeliğini yapmıştır⁶⁸¹.

5.1.1.2. Herbert Read

Sir Herbert Read, 1893-1968 yılları arasında yaşamış İngiliz şair ve sanat eleştirmenidir. V. AICA için İstanbul'a gelmiştir ve Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu resim yarışmasının jüri üyelerinden birisidir. Modern sanatın getirdiği yenilikleri yakından bilen ve sanat felsefesi açısından uzman bir kimliğe sahip Read, gerek şairlik gerekse sanat eleştirmenliği alanlarında yazılar yazmıştır. Leeds Üniversitesi'nden mezun olan Read, 1915-18 Birinci Dünya Savaşı'ndan kaynaklı orduda görev almıştır. Savaşta başarısından dolayı ödüllendirilmiş ve savaşın bitiminde Londra'da bulunan Victoria Albert Müzesi'nin seramik bölümünde görev yapmıştır. 1929-30'da Cambridge Trinity College'de öğretim üyesi olarak sanat yaşamına profesyonel bir başlangıç yapan Read'in, 1931 tarihinde Edinburg Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar Profesörü olduğu, bu tarihlerde yine Liverpool Üniversitesi'nde de öğretim üyeliği görevini de üstlendiği görülmüştür. 1930'lı yıllarda "Avant-Garde" sanat grubuyla yakın ilişkiler kuran Herbert Read, grubun sözcülüğünü de üstlenmiştir. Bu grupta yer alan sanatçılardan H. Moore, Hepworth ve B. Nicholson en ünlülerindendir. Sürrealist sanatçıların 1936 yılında Londra'da sergi açmaları konusunda rol almış ve aynı yılda "Surrealism (Sürrealizm)" kitabını yayınlarak grup ve sanatçıları tanıtmıştır. 1947 yılında Roland Penrose'yle birlikte "Çağdaş Sanatlar Enstitüsü"nü kurmuş ve 1954'lerde ise Harvard Üniversitesi'nde Güzel Sanatlar Profesörlüğü yapmış olan Read, 1960'lı yıllarda başkanlığını yaptığı "İngiliz Estetikçiler Birliği" ve yine bu tarihlerde "Uluslararası Estetikçiler Komitesi" üyeliğini de yapmıştır⁶⁸².

5.1.1.3. Paul Fierens

Paul Fierens, 1895-1957 yılları arasında yaşamış Belçikalı şair ve sanat eleştirmenidir. Brüksel şehrinde Institut St. Louis'de felsefe üzerine öğrenim görmüştür. 1921 yılında Brüksel Özgür Üniversitesi'nde hukuk doktorasını yaptıktan sonra Liège

⁶⁸¹ a.g.e., s.155.

⁶⁸² U. Tükel, "Herbert Read", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s.1540.

Üniversitesi'nde Estetik ve Modern Sanat Tarihi dersleri vermiştir. 1936'da yine aynı üniversitede profesör olarak sanat yaşamına devam etmiştir. Brüksel'de Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nin sanat sorumlusu olmuş, AICA'nın başkanlığı Uluslararası Müzeler Konseyi'nin Yönetim Konseyi Sekreterliği'ni üstlenmiştir. Sanat alanında çok kitabı bulunan Fierens, 1954 yılında AICA öncülüğünde İstanbul'da toplantıya katılmış ve Yapı ve Kredi Bankası'nın resim yarışmasında jüri üyeliği yapmıştır⁶⁸³.

5.1.2. Yarışmaya Katılan Eserler: Resim ve Afiş Yarışması

5.1.2.1. Resim Yarışması Alanında

Çoğunluğu Akademi'de hoca olan 36 ressam “İş ve İstihsal” konulu yarışmaya, 2x3 metre⁶⁸⁴ boyutlarında toplam 38 tablo ile katılmışlardır. Yarışmaya, Akademi'den katılan sanatçılar Refik Epikman, Şeref Akdik, Eren Eyüboğlu, Cevat Dereli, Hamit Görele, Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa, Cemal Tollu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Hakkı Anlı, Şeref Bigalı gibi hocalar, halk sanatçısı İbrahim Balaban ve genç sanatçılar Aliye Berger, Özden Ergökçen ve Antranik Kılıçcı olarak kategorize edilebilir. “İş ve İstihsal” konusu, Türk sanatçıların yıllardır tema olarak seçtikleri, yöneldikleri ve idealize ettikleri konuların başında gelmektedir. Konu ve biçim olarak eserler incelendiği zaman, plastik dilleri birbirine benzeyen⁶⁸⁵ konular tercih edilmiştir. Üretim ve kalkınmayı somut bir plastik dille ele alan sanatçıların konuları; tarlada çalışan, üzüm, mısır, portakal, tütün toplayan; ekin biçen insanlar; denizle alakalı olan veya balık tutan insanlar olarak genellenebilir⁶⁸⁶. Şunu belirtmekte fayda vardır: Resim yarışması için 2x3 metre boyutunda olacak eserlerin boyutu, Türkiye sanat ortamının çok da alışık olmadığı bir boyuttur. Bankanın bu kadar büyük boyutlu eserlerin yaratılmasındaki temel hedefi ise “*Türkiye'nin üniversite, akademi, enstitü, fabrika, hastane, bakanlıklar ve diğer büyük amme müesseseleri binalarının boş duran duvarlarının süslenmesi ile çalışmada rahatlık, halkın gözüne güzellik ve ferahlık*

⁶⁸³ Ersel, *a.g.e.*, s.154.

⁶⁸⁴ “*O yıllarda 2x3 metrelik bir tabloyu yapabilmek için çok fazla boya gerektiği için, Adnan Çoker gibi sanatçılar parasızlık yüzünden yarışmaya katılmadıklarını hatırlattırmaktadırlar. Yarışmada mansiyon miktarında 500 liralık ödül kazanan Abdurrahman Öztoprak ise, o yıllarda bu miktarın bile yüksek olduğunu bu sayede kendisinin bir yıllık resim malzemesi ihtiyacını karşıladığını*” bildirmiştir. Sönmez, *a.g.e.*, s.283.

⁶⁸⁵ Plastik dilleri ve konuya yaklaşım tarzları birbirine benzeyen Akademi'nin genelinde Anadolu Kübizmi anlayışı hâkim olmuştur.

⁶⁸⁶ Elvan, *a.g.e.*, s.21.

getirecek olan “çıplak duvarlar davasını halletme” yolunda güzel bir adım atmış olacaktır. Dolayısıyla sanatçılara geniş iş imkânları⁶⁸⁷ olarak sıralamak gerekmektedir. Bu açıdan bu durumu bankanın kültür-sanat alanında kendi olanakları açısından hedeflediği bir durum olarak görmek gerekiyor. Çünkü kamu kurumları bu özel kurumların duvarlarını doldurmak ve insanların burada ferahlayacağı görsel bir şölen yaratmak istemişlerdir. Bankanın kendisine görev olarak bildiği sanatı, bu yarışmanın temel etmenlerinde bulundurması sebebiyle önemli bir izlenim yarattığını söylemekte fayda vardır.

1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası, onuncu kuruluş yıl dönümü münasebetiyle “İş ve İstihsal” konulu yarışması⁶⁸⁸ (Görsel 83), 1950’li yıllarda Demokrat Parti’nin, liberalleşme politikalarının ana amaçlarından birisi “tarımsal kalkınma” modelinin Türkiye ekonomisine girmiş olmasıdır. Demokrat Parti’nin, bu modelin üç yıl içinde meyvesini gördüğünün ve tarımsal liberalizmin önemli bir toplumsal kabul gördüğünün kanıtı ise 1954 yılında yapılacak olan “Türkiye’de İş ve İstihsal (üretim) Yarışması”na katılan sanatçıların hemen hemen tümünün konuyu ele alışı, tarım yoluyla kalkınma modeline dayandırılmasıdır⁶⁸⁹. Bu dönemin sektörel yoğunluğunun tarımda olması sebebiyle bankanın bu tutuma karşı yarışma konusu belirlemesi, dönem sanatının bilinmesi açısından da önemlidir⁶⁹⁰.

Özel bankacılıkta tartışma yaratacak olan bu yarışmaya dönem için büyük bir rakam ayıran banka, resim sergisi için 16 bin Lira ve tüm yarışmalar için toplamda 102 bin liradan fazla bir meblağ ayırmıştır. O günkü ismi “*Spor ve Sergi Sarayı*” olan, şimdiki ismiyle “*Lütfü Kırdar Kongre ve Sergi Sarayı*”⁶⁹¹ yapıtların sergileneceği yer olarak belirlenmiş ve sergi için hazırlanmıştır. 11 Eylül – 17 Eylül 1954 tarihleri arasında tablolar imzasız olarak sergilenmiştir⁶⁹² ve ödül almaya hak kazanan resimlerin

⁶⁸⁷ Sönmez, *a.g.e.*, s.279.

⁶⁸⁸ Orhan Koçak, *Modern ve Ötesi-Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, 2. Baskı, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları (Santralistanbul’da 8 Eylül 2007-29 Şubat 2008 tarihleri arasında gerçekleşen “Modern ve Ötesi” sergisi kataloğu), 2009, s.18.

⁶⁸⁹ Yasa Yaman, *a.g.m.*, s.96.

⁶⁹⁰ Sezer Tansuğ, “AICA 1954”, *Sanat Dünyamız*, Yıl 16, Sayı 46, 1992, s.37.

⁶⁹¹ Yarışmanın yapıldığı mekân, 1947 yılında yapılacak olan Dünya Güreş Şampiyonası için dönemin İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Lütfü Kırdar tarafından yaptırılan Spor ve Sergi Sarayı, 1992 yılına kadar spor müsabakalarının yapıldığı bir merkez iken, bu tarihten sonra sadece kongre ve sergi sarayına dönüştürülmüştür. Erten, *a.g.e.*, s.179-180.

⁶⁹² İmzasız olarak sanatçıları tanıtılacak isim ve amblem olmaması, jüriyi etkisi altına almamak ve jüriyi etkilememek içindir.

sahipleri “*Yeditepe Dergisi*”nin Ekim sayısında açıklanacaktır⁶⁹³. Yağlıboya resim olacak 2x3 metre kare boyutunda ve “*İktisadi hayatta istihsal faaliyetleri*” olarak belirlenecek resim yarışmasında, birinciye 5 bin, ikinciye 3 bin, üçüncüye 2 bin, dördüncü ve beşinciye 1.500, altıncıdan onuncuya kadar dereceye giren resimlere mansiyon ödülleri 500 lira olarak mükâfat verilecektir⁶⁹⁴. Çoğunluğu Akademi çevresinden, 36 ressamın yaptığı 38 tablo yarışma için sergilenmiştir. Yarışmanın konusuna bakıldığı zaman da ressamlarımızın yıllardır yaptığı ve Anadolu Kübizm’in simgesi haline gelen Anadolu üretimi, Akademi tarafından büyük bir anlayışla karşılanmıştır⁶⁹⁵.

Resim yarışmasına katılan eserler:

1. Refik Epikman,
2. İbrahim Balaban,
3. Antranik Kılıçcı,
4. Mehmet Yüçetürk,
5. İlhami Demirci,
6. Hasan Kavruk,
7. Remzi Türemen,
8. İbrahim Safi,
9. Kemal Yükselengil, Halit Doral
10. –
11. Şeref Akdik,
12. Fahrettin Arkunlar,
13. –
14. Mehmet Yüçetürk,
15. Aliye Berger,
16. Nazlı Ecevit,
17. Haşmet Akal,
18. Eren Eyüboğlu,
19. Abdurrahman Öztoprak,

⁶⁹³ a.g.e., s.158.

⁶⁹⁴ a.g.e., s.179.

⁶⁹⁵ Ayşegül Sönmez, *Türk Resminde Modernizme Rağmen Modern (1908-1954)* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2005, s.68.

20. Fethi Karakaş,
21. Cevat Dereli,
22. Hamit Görele,
23. Zeki Faik İzer,
24. –
25. Ferruh Başağa,
26. Cemal Tollu,
27. Nurullah Berk,
28. Sabri Berkel,
29. Hakkı Anlı,
30. Arif Kaptan,
31. –
32. Haşmet Akal,
33. –
34. Eşref Üren,
35. Özden Ergökçen (Akbaşoğlu),
36. Salih Acar,
37. Anonim,
38. Şeref Bigalı”⁶⁹⁶.

Yarışmaya katılan sanatçılara bakıldığında, 6 kişinin ismi bilinmemektedir. Haşmet Akal ve Mehmet Yüçetürk iki tablo ile yarışmaya katılmışlardır. 10 numaralı tablo olarak gösterilen ve kime ait olduğu belli olmayan ve üzerinde “*mahallinde bizzat müşahede edilerek yapılmıştır. Ege bölgesi Aydın ili incir ve pamuğu*” yazılıdır. 13 numaralı tablo olarak gösterilen, kime ait olduğu tespit edilemediği ve üzerinde “*Yeni ses Opereti için güzel bir reklam panosu olabilir. Girls ve Boys’ları var. Vakıa bunlar da istihsal mevzuna girebilirse de, burada yeri yok*” şeklinde bir yorumlama yapılarak konusunun da bu yönde olacağı düşünülmektedir. 24 numarada gösterilen tablonun üzerinde ise “*içinde tütünden çocuk emziren kadına, krom taşıyan şilepten kazlara, gök kuşağından köprülere, şafaktan traktörlere kadar her şey bulunan*” değerlendirilmesi yapılmıştır. 31 ve 33 numaralı tabloların kime ait olduğu ile ilgili hiçbir fikir ve malzeme yoktur. 37 numaralı anonim olarak yazılan tablonun kime ait olduğuna dair

⁶⁹⁶ Elvan, *a.g.e.*, s.33.

birçok söylenti vardır. Bir görüşe göre Antranik Kılıçcı olabileceği ve diğer görüşe göre de “*Bundan başka 1900 Paris Sergisi’nden sonraki duvar kâğıtlarını hatırlatan bir pano var. Portakalları, ekinleri ve denizi ile 37 numaralı tablo da bizes bir yere konulmuş. Çalışma tarzı itibariyle bize, rahmetli Hale Asaf’ı hatırlattı ve aynı mektepten bir ressama ait intibai uyandırdı*” gibi görüşler olsa da net bir bilgi yoktur⁶⁹⁷.

Necmi Sönmez’in yazısında resim yarışması ile ilgili olarak “Yapı ve Kredi Bankası’nın yağlı boya tabloların 2x3 metre boyutunda olması gerektiğini şart koşturmakla Türkiye’deki kurumların boş duvarlarını süsleme amacı, halkın gözüne güzellik ve ferahlık getirecektir.” diyerek “*çıplak duvarlar davası*” yolunda güzel bir adım atılmıştır demiştir. Bu yarışmanın bir diğer avantajının ise “*sanatçılara iş imkânı*” doğacak olması olduğunu söylemiştir. Sanatçıların eserlerinin satılmasıyla sanat ortamı açısından iyi bir gelir getireceğini ifade etmiştir. Bankanın dağıttığı yüksek ödüller de bunu kanıtlar nitelikte olduğunu göstermektedir⁶⁹⁸.

5.1.2.2. Afiş Yarışması Alanında

Türkiye sanat ortamında afiş yarışmaları, 2. Dünya Savaşı’ndan sonra yapılmaya başlanan bir alan olmuştur. Yapı ve Kredi Bankası, ilk afiş yarışmasını 1951 yılında yapmış ve onuncu yılında yine bu alanla ilgili bir yarışma düzenlemiştir. Bankanın özellikle afiş yarışmalarına verdiği önem, reklam ve yapmış olduğu ürünlerinin tanıtılması açısından çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu açıdan bakıldığında televizyonların ön planda olmadığı dönemlerde bile gazete ve dergilerde afiş yapılarak ürün tanıtımı açısından reklama büyük ilgi gösterilmiştir. Nasıl ki yaptığı diğer yarışmalarda bilinçli bir ortam hazırlama amacı güdülmüşse, afiş için de aynı düşünce etkili olmuştur.. Güzel Sanatlar Akademisi’nin Afiş ve Dekorasyon bölümlerinde yetişen gençleri “*teşvik etmek*” amacıyla 17 Eylül 1954 yılında Cumhuriyet Gazetesi’nde yayınladığı yazısına göre resim yarışmasının jüri üyeleri, afiş yarışmasındaki jüriyi oluşturmuştur⁶⁹⁹.

⁶⁹⁷ a.g.e., s.34.

⁶⁹⁸ Necmi Sönmez, “Çoksesli Bir Görsel Sanat Ortamına Doğru İlk Adımlar-1954 Yapı Kredi Resim Yarışması’nın Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri”, *Resim Tarihimizden: ‘İş ve İstihsal’ 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması*, 1. Basım, İstanbul: YKY, 5 Kasım 2004-8 Ocak 2005, s.43.

⁶⁹⁹ Ersel, a.g.e., s.163.

5.1.2.3. Folklor Yarışması Alanında

Yapı ve Kredi Bankası, 1953 yılında “*Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi*” kurarak, Türkiye’nin her bölgesinde yaşatılmaya çalışılan halk oyunlarını araştırılmasını ve bu yörelerde oynanılan çeşitli oyunları toplumla tanıştırmak için kültür-sanat kapsamında araştırma modelini kendinde görev bulmuştur. 1953 yılından başlayarak Anadolu’nun her yöresinde ekipler kurulmuş, oyunların düzenli olarak oynanması için özellikle İstanbul’da açık hava tiyatrosu’nda halkla buluşturma telaşına girilmiştir. Halk oyunlarının devamlı ve düzenli olarak yaşatılması için enstitü faaliyeti gibi araştırma yapılacak kurumun adı “*Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Vakfı*” olarak değiştirmiştir. “özgün oyun yapısının korunumu” ilkesine bağlı kalan bu vakıf, Türkiye’nin her tarafından gelip bu düşüncede olan insanlarla, gösteriler yapmıştır. Bu gösteriler arşivler halinde filmlere ve kasetlere kayıt edilerek belge gibi saklanmıştır. 1964 yılına kadar yapılan bu gösteriler, zengin bir folklor arşivinin oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Vakfı, Vedat Nedim Tör’ün başkanlığında 1964-1970’li yıllara kadar devam eden Uluslararası Halk Oyunları Bayramı düzenlenmiştir (Görsel 84) . Yapı ve Kredi Bankası İdare Meclisi Reisi Kazım Taşkent’in de bu Türk sanat olaylarını yakından takip ettiği ve desteklediğini bilmekteyiz⁷⁰⁰.

Akşam Gazetesi 3 Eylül 1954’te yazmış olduğu yazıda Gazeteciler Cemiyetinin ve Yapı Kredi Bankası’nın Halk Oyunları Yarışması’na (Görsel 85) katılacak 23 şehrin ekiplerinin İstanbul’a geldiğini aktarmıştır. Almanya’da yapılan milli oyunlar festivalinde büyük başarı elde eden Erzurum ekibinden sonra 2’inde Rize gelmiştir. 8 kişilik Rize ekibi öğretmen Ziya Işık Dermi’nin başkanlığında gelmişlerdir. Dermi konuşmasında Halk Oyunları Yarışması’na yoğun ilginin olduğunu ve şehrimizde de yankı uyandırdığını söylemiştir. 3 Eylül’de biletler satışa çıkmıştır⁷⁰¹. 23 ekibin katılacağı bu yarışmada toplamda 200 oyuncu vardır. 09 Eylül-12 Eylül 1954 tarihleri arasında katılacak ekipler belirlenmiştir. Yarışmaya Adana, Adapazarı, Artvin, Aydın, Balıkesir, Bergama, Bursa, Çorum, Diyarbakır, Elazığ, Erzurum, Gaziantep, Hatay, İzmir, Kars, Kastamonu, Konya, Ödemiş, Sivas, Trabzon ve Şanlıurfa illerinden gelen ekipler kendi yörelerini temsil etmişlerdir. Her ekip geldiği şehrin yöresel kıyafetine

⁷⁰⁰ İlke Kızmaz, *1960-1980 Yılları Arasında İstanbul’da Halk Dansları-Sözlü Tarih çalışması* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s.35.

⁷⁰¹ Anonim, “Halk Oyunları Müsabakası”na Ait Haber Bülteni, *Akşam Gazetesi*, 3 Eylül 1954, s.3.

uygun olarak oynayacaktır. Oyuncular, Komedi Tiyatrosu'nda prova yapma imkânı da (Görsel 86) bulmuştur⁷⁰².

6 Eylül'de Halk Oyunları için Celal Esat Arseven'in başkanlığında jüri üyelerinin derecelendirme konusunda toplanmıştır. Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Kutsi Tecer, Muzaffer Sarısözen, Nedim Akçer ve Behçet Çağlar'a yarışmanın iyi bir şekilde ilerleyebilmesi için ve ekip provalarını yapılabilme imkânı verilmiştir. Burada alınan kararlardan bir diğeri ise ekiplerin oyun süreleri provalardan sonra belirlenecektir (Görsel 87). Aslında bunu sağlayacak kişiler ise adını saydığımız kişilerden oluşmuştur. 6 Eylül'de ele alınan bir diğerkonu ise derecelendirme sistemidir. Buna göre oyunlardan ziyade oyuncuların performansı daha ön planda olmalıdır ve ekipler müzik, ritim, kostüm gibi alanlarda derecelendirmeye tabi tutulacaktır. 7 Eylül'de ise ekiplerin provası hız kazanmıştır⁷⁰³.

Banka 1954'te, zengin halk kültürümüzün en önemli unsurlarından biri olan halk oyunlarını yaşatmak ve gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla, İstanbul Gazeteciler Cemiyeti ile birlikte Türkiye'de ilk kez, bir halk oyunları yarışması düzenlemiştir (görsel 88)⁷⁰⁴. Bugünkü ismiyle "Harbiye Açık hava Tiyatrosu" olan Açık hava Tiyatrosu'nda yapılmıştır. Bankanın yapmış olduğu yarışma için ekipler, Galatasaray Lisesi'nin yatakhaneğinde misafir edilmiş, yoğun ilgiyle karşılanmış ve bu sayede sonraki yıllarda⁷⁰⁵ da yapılmaya başlanmıştır⁷⁰⁶.

09 Eylül 1954 yılında halk oyunları yarışmasında, ilk yarışmacılar hünerlerini sergilemişlerdir (Görsel 89). Yaklaşık olarak dört-beş bin kişinin izlediği bu yarışma, hayranlık uyandırmıştır (Görsel 90). Yarışma 10, 11 ve 12'de yine akşam olarak devam etmektedir⁷⁰⁷.

1954 yılında yapılan halk oyunları 43 kişilik jüriden oluşmuştur. Fikret Adil, Nedim Akçer, Selmi Andak, Eşref Antikacı, Burhan Arpad, Celal Arseven, Leyla Arzuman, Adnan Benk, Celal Bulkat, Adalet Cimcoz, Behçet Kemal Çağlar, Fikri

⁷⁰² Anonim, "Halk Oyunları Festivali" 23 Ekip, 200 Oyuncu ile Festivale Katılacak, *Akşam Gazetesi*, 6 Eylül 1954, s.3.

⁷⁰³ Anonim, Halk Oyunları, *Akşam Gazetesi*, 7 Eylül 1954, s.2.

⁷⁰⁴ <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

⁷⁰⁵ Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu olduğu Türk Halk Oyunları Yarışması, karşılaşılan yoğun ilgiden dolayı önem verilerek diğerkonularda yapılmaya başlanılan şölen haline gelecektir. Detaylı bilgi için bakınız, Kızmaz, *a.g.t.*

⁷⁰⁶ Kızmaz, *a.g.t.*, s.55.

⁷⁰⁷ Anonim, Milli Oyunlar Müsabakası, *Akşam Gazetesi*, 10 Eylül 1954, s.1-2.

Çiçekoğlu, Ulvi Cemal Erkin, Muhsin Ertuğrul, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Bediü Faik, Burhan Felek, Eflatun Cem Güney, Yaşar Kemal, Max Meinecke, Zühtü Müridoğlu, Doğan Nadi, Yaşar Nabi Nayır, Ahmed Vâlâ Nureddin, Olga Olcay, Tahsin Öztin, Cevdet Perin, Cemal Reşit Rey, Muzaffer Sarısözen, Ahmet Adnan Saygun, Cahit Tanyol, Selim Sırrı Tarcan, Ahmet Kutsi Tecer, Mesut Cemil Tel, Cemal Tollu, Hıfzı Topuz, Vedat Nedim Tör, Semih Tuğrul, R. Cevat Ulunay, Tunç Yalman ve Halil Bedii Yönetken folklor yarışması için jüri üyesi olmuşlardır. 22 ekibin katıldığı bu yarışmaya, her biri kendi illerini temsil ederek gelmiştir. 7 Ekim 1954 yılındaki Dünya gazetesinde yer alan habere göre jürinin değerlendirme ölçüsü oyun değildir. Ersel'in yine kitabında konu ile ilgili olarak "Jürinin değerlendirme yapacağı konu, ekiplerin müzik, kostüm durumları ve seyircilerin beğeni derecesine göre belirlenecektir." demiştir. Jüri kararı tarafından hazırlanan beş gruba göre sonuçlar şu şekilde yer almıştır:

"A Grubu: Erzurum, Balıkesir, Trabzon

B Grubu: Çorum, Diyarbakır, Sivas

C Grubu: Adana, Bursa, Elazığ, Gaziantep, Kars, Kastamonu, Şanlıurfa

D Grubu: Artvin, Aydın, Ödemiş, Hatay, Bergama

*F Grubu: Adapazarı, İzmir, Rize, Konya"*⁷⁰⁸.

22 ekibin 5 grupta sonuçlandığı ve buna göre en fazla oy alan şehirler A grubu 1500-1600, B grubu 1250, C grubu 1000, D grubu 500-600 ve F grubu ise 400-450 lira olarak ödüllendirmişlerdir. Ekiplerde yer alan kadınlara altın verilirken, erkeklere ise gümüş madalya verilmiştir. A grubunda yer alan Erzurum, en çok puan toplayan ekip olmasına rağmen Balıkesir ekibiyle sorun yaşamış olmasından dolayı belirlenememiştir. Her ne kadar 5 grup şeklinde sonuca gidilmişse de ne gibi bir değer ile bu grupların oluşturulduğuna dair net bilgi yoktur. Yarışmanın değere göre değil de kostüm, icra, müzik gibi etkenlere göre yapılması da çok ilginç bir konudur. Burada yer alan ekiplerin folklor merakında mı olduklarına, ne giydiklerine ya da ne tarz bir müzik ile yarışmaya katıldıkları na belli bir anlam verilememiştir⁷⁰⁹. Bankanın onuncu yıl dönümü münasebetiyle ilk kez düzenlenen halk oyunları yarışmasında değişik yöre ve oyunlar

⁷⁰⁸ Ersel, *a.g.e.*, s.170.

⁷⁰⁹ *a.g.e.*, s.152.

sergilenmiş, Diyarbakır'ın giysileri ve Adana-Pozantı ekibinin kadın-erkek karışık şekilde oynadıkları oyunlar ilgi çekmiştir⁷¹⁰.

Yapı ve Kredi Bankası ve Gazeteciler Cemiyeti'nin bugünkü ismiyle Harbiye Açık hava Tiyatrosu olan o dönemdeki Açık hava Tiyatrosu'nda "Türk Halk Oyunları Yarışması" gerçekleştirildi. Kendi şehirlerinden gelen 200 kişinin yarışmada ter döktüğü görülmüş ve bu gösteriler büyük ilgi çekmiştir. AICA üyelerinin de bu yarışmayı hayranlıkla seyrettiklerini Amerikalı profesörün "*hayatımda bu kadar muazzam bir performans seyretmedim.*" bu ifadesinden anlamak mümkündür. İtalyan delegesi "*Hiçbir sanat hadisesinin beni bu kadar fazla heyecanlandığını hatırlamıyorum. Milli oyular, Türkler için harcanmakla bitmez bir servettir.*" demiştir. Fransız delegesi ise şu sözlerle düşüncelerini dile getirmiştir: "*Biz sanat cephesinden Türkiye'yi sadece İstanbul olarak mütalâa ederdik. Fakat ne kadar yanılmışız. Her köşesinden sanat fıskıran Türkiye'yi her defasında hürmetle yâd edeceğim.*" İngiliz delegesi "*Dillere destan olan Türk kuvvet ve cesaretinin nereden geldiğini şimdi anlamış bulunuyorum: Tarih, anane ve folklor.*" AICA delegelerinin sözlerinden anlaşılacağı üzere folklor yarışması büyük bir ilgi ile izlendiği ve Türk sanatının bir parçasını oluşturduğu bir gerçektir. Bu yıllardan sonra yapılmaya başlanılacak olan Halk Oyunları Yarışması, bankanın yoğun çabaları sonucunda ortaya çıkmıştır⁷¹¹.

5.1.2.4. Diğer Branşlardaki Yarışma

Yapı ve Kredi Bankası'nın onuncu yıl münasebetiyle birçok alanda yarışmalar düzenlendiğini ve bu bölümde resim, afiş ve folklor yarışması dışında gerçekleştirmiş olduğu yarışmaların da olduğu bilinmektedir. Bu konu çok az kaynak tarafından işlenmiş ve burada Hasan Ersel'in "Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat" adlı kitabından ana kaynak olarak yararlanmıştır.

Yapı ve Kredi'nin Bale Müziği Yarışması'nın konusu "*halk ozanlarımızın musikisi üzerine yazılmış bir bale suiti*"⁷¹² olarak belirlenmiş ve bu konuda yazım banka

⁷¹⁰ Kızmaz, a.g.t., s.54.

⁷¹¹ Cemal Refik, Folklorumuzun Kıymetini Bilelim, *Akşam Gazetesi*, 13 Eylül 1954, s.3.

⁷¹² Suite (Suit), aynı tonalda, birbirine benzer farklı dans parçalarının art arda sıralanmasına denilir. Terim, ilk olarak dans müziği için kullanılsa da sonraları çalgı müziği olarak da kullanılmaya başlanılmıştır. <https://www.bilgiustam.com/suitesuit-nedir/> (Erişim Tarihi: 12.04.2019) Suite, İngilizce bir kelimedir ve Türkçe karşılığı ise demet anlamına gelmektedir.

<https://www.dersimiz.com/terimler-sozlugu/suit-nedir-ne-demek-2615> (Erişim Tarihi: 08.05.2019)

tarafından şart koşulmuştur. Fikri Çiçekoğlu'nun 26 Eylül 1954 yılında Vatan Gazetesi'nde yayımlanan "Musiki Mükâfatları" adlı yazısında Igor Straviski, Paul Hindemith ve Arthur Honegger⁷¹³ 'i yarışma için jüri üyesi olarak davet eden bankanın jüri üyesi, üyeliği kabul eden tek kişi olmasıyla Arthur Honegger olmuştur⁷¹⁴. Bale Müziği Yarışması'na toplamda sekiz eserin katıldığı varsayan ilgili yazıyı yazan Ersel, dönemin önde gelen Türk bestecilerinin bu yarışmaya ilgi göstermediklerini dile getirmiştir⁷¹⁵. Ersel, yazısının devamında şunları eklemiştir:

*"Jüri konusunda Yapı Kredi'nin resim dalındaki yaklaşımının korunduğu görülüyor. Yapı Kredi'nin, olabildiğince jürileri kendi alanında dünya ölçüsünde yetkin kabul edilen yabancılardan kurmayı hedeflemiş olduğu görünüyor. Böylelikle jürinin hem saygınlığını hem de tarafsızlığını güvence altına almak istediği anlaşılıyor. Ancak, resim dalında büyük ölçüde başarılı olan bu yaklaşım, bale müziği dalında beklenen sonucu verememiştir. Igor Stravinsky ve Paul Hindemith'in jüri üyesi olmayı kabul etmemeleri ve yerlerine başka saygın kişilerin bulunmaması bunu engellemiş görünüyor"*⁷¹⁶.

Senaryo mükâfatları (Görsel 91) için ise jüri, dereceye girecek kadar iyi bir esere rastlamasa da bankaya danışıldıktan sonra, yarışmaya katılan senaristlere emekleri için 10.000 lira ödül eşit oranda paylaştırılmıştır. Kültür mükâfatı için (Görsel 91) 10.000 lira ödül ayıran banka, "iyi insan, iyi vatandaş" adlı kitap için gelen üç esere jüri tarafından 5.000 Lira dağıtılırken geriye kalan 5.000 Lira ise eserlerin beğenilmemesinden dolayı dağıtılmamıştır⁷¹⁷.

Senaryo yarışmasına kaç kişinin başvurduğu, jürinin kimler olduğu ve eserlerinin içeriği ile ilgili bilgilere ulaşılamamıştır. Kültür yarışması konusunda ise iki

⁷¹³ Arthur Honegger, 1892-1955 yılları arasında yaşamış Fransa'da Le Havre'da doğmuş, aslen İsviçre vatandaşıdır. Yaşamının büyük bir bölümünü Fransa'da geçiren Honegger, Zürih Konservatuvarı'nda başladığı müzik öğrenimine, Paris Konservatuvarı'nda Lucien Capet, André Gédalgei, Charles-Marie Widor ve Vincent d'Indy ile çalışarak tamamlamıştır. Ersel, *a.g.e.*, s.163-164.

⁷¹⁴ Konu ile ilgili detaylı bilgi için bakınız, Ayşe Hande Orhan, *Türkiye'de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler* (Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s.378-380.

⁷¹⁵ Ersel, *a.g.e.*, s.163-165.

⁷¹⁶ *a.g.e.*, s.165.

⁷¹⁷ Anonim, Sanat ve Kültür Mükâfatları Jüri Kararları, 16 Eylül 1954, *Yeni Sabah Gazetesi*, s.3.

ayrı ödül söz konusudur. Birincisi “*İyi İnsan İyi Vatandaş*” adlı konuya yöneliktir. Bu konuya yönelik nasıl bir yayın içeriği istenildiği ve yine senaryo yarışmasında olduğu gibi jürinin kimler olduğu konusunda net bir bilgi bulunamamıştır. Ayrıca kaç yapıtın bu yarışmaya katıldığı ve yarışmaya katılanlar arasında üç kişinin dereceye ne gibi bir etkenle layık olduğu konusunda da bir bilgi yoktur. Kültür alanında yapılan yarışmanın konularından ikincisi ise “Diğer Kültür”dür. Bu başlıkta 5000 liralık ödülün neden verilmediği konusunda da yine net bir bilgi yoktur⁷¹⁸.

5.1.3. Değerlendirme Süreci

Resim yarışması için 11 Eylül 1954 yılında, Spor ve Sergi Sarayı’nda gerçekleşmiştir⁷¹⁹. Resim yarışması için toplam mükâfat 16.000 lira olarak belirlenmiştir⁷²⁰. Resim yarışmasının konusu ve özellikleri bakımından Yapı ve Kredi Bankası’nın şartnamede koyduğu şartlar neticesinde tablolar 2x3 m büyüklüğünde, yağlı boya ile yapılmış toplam 38 tablodan oluşmuştu. Spor ve Sergi Sarayı’nda 38 tablo ve afiş yarışmasına katılan eserlerle birlikte sergilenmiştir (Görsel 92)⁷²¹.

Resim yarışmasına katılanların çoğu “Anadolu Kübizmi” denilen anlayışla eser üretmişlerdir. Bu açıdan jüri üyeleri, değerlendirme yaptıkları sırada bu anlayışı iyi bir şekilde karşılamamış ve bu sayede de çağdaş sanata yönelik olan eserleri daha ön planda tutarak değerlendirme yapmışlardır⁷²². Yapı ve Kredi Bankası’nın açmış olduğu konu “Ulusal Sanat”ın Anadolu Kübizmi’dir. 2. Dünya Savaşı’ndan sonra yurtdışına giden sanatçılar, Paris’in sanatını oluşumlarıyla yakından inceleme fırsatı bulunmuşlardır. 1946 yılında Paris’e giden Nurullah Berk, dönemin sanat oluşumunu yakından takip ederek İstanbul’a geldiğinde Akademi (d Grubu) sanatçılarını harekete geçirerek Anadolu Kübizmi oluşturma temelini atmıştır.. Yarışmaya katılan tüm eserler, bu oluşum içinde olan sanatçılara aittir ve bu sanatçılar Anadolu Kübizmi ile eser üreterek yarışmaya girmişlerdir. Jüri üyeleri değerlendirme yaparken bu yaklaşımla eser üreten sanatçıları özgün bulsalar da eserleri modası geçmiş plastik bir dille yorumlamışlardır. Bu sayede Akademi çevresinin ulusal sanat fikrinin bu yarışma ile

⁷¹⁸ Ersel, *a.g.e.*, s.172-173.

⁷¹⁹ Sönmez, *a.g.e.*, s.44.

⁷²⁰ *a.g.e.*, s.281.

⁷²¹ Ersel, *a.g.e.*, s.154.

⁷²² Kaya Özsezgin, *Cemal Tollu: Retrospektif*, İstanbul: YKY, 2005, s.23-24.

sarsıldığı görülüyor. 1954 yılında yapılan bu yarışmada Türk resmi, önemli bir gerçeklikle karşılaştı: Özgün olmak için, belirli reçetelerin dışında sanatçının “*kendi yolunda*” ilerlemesi gerekiyordu⁷²³.

Paul Fierens yarışmayı değerlendirirken, her tabloda memleket havasının kuvvetle hissedildiğini, değişen ve modern Türkiye’yi yansıtan bu yapıtlar arasında seçim yapılırken zorlandıklarını dile getirmiştir. Birkaç tablo dışında geri kalanların ise konuya çok bağlı kaldıklarını söyleyerek konudan en çok uzaklaşan tabloya birinciliği verdiklerini söylemiştir⁷²⁴.

Resim yarışması için jürinin nasıl bir karar ile sonuca vardığı veya ne gibi bir yöntem belirleyerek 10 tabloyu belirlediği ile ilgili Ersel’in yazısında, Jürinin “*çok ölçütlü bir karar alma kuralına*” dayandığını söylemiştir. Bu açıdan jüri üyelerinin, bu kural ile hareket ettiklerini ve sonuca varmak için birden çok ölçüte başvurduklarını söylemek mümkündür. Jüri üyelerinin yapmış oldukları açıklamalardan da anlaşılacağı üzere konudan en çok uzaklaşan yani özgür düşünce; yaratıcılık, kompozisyon ve konuyu sembolik açıdan değerlendiren eserleri daha ön planda tutulması durumunun sonuçta etkili olduğu görülmüştür. Jüri üyelerinin “*özgür düşünce ve yaratıcılık*” konusunda çağdaş olabilecek bir ölçüde değerlendirdiği mantığı daha ön plandadır. Buna göre ele alınan eserlerin özgün bir kimlik ve çağdaş-modern sanatın bir ürünü olması önemli görülmüştür. En önemli malzeme olarak gördükleri soyut sanata en yatkın malzemeye yörgülen eser daha ön planda tutulmuştur⁷²⁵.

Tablolar incelendiğinde, Aliye Berger’in (Görsel 93 ve Görsel 94) Güneş’i tema ettiği ve resmin soyuta yakın bir çalışma ile yapıldığı görülmektedir. Nurullah Berk’in istihsalinde (Görsel 95)⁷²⁶ halı dokuyan kadınları tema ettiği ve sırtı dönük olan açık kadının ise çocuğu izleyiciye karşı tuttuğu görülmektedir. Çeşitli geometrik şekillerin bulunduğu tabloda, Anadolu Kübizmi’nin izlerine rastlamak mümkündür. Fethi Karakaş’ın yapmış olduğu “İstihsal” adlı tabloda (Görsel 96) ise balık tutan insanları istihsal olarak tema etmiştir. Atılan salın içindeki balıklar ve denizin içinin de

⁷²³ Sönmez, *a.g.e.*, s.48.

⁷²⁴ Ayşegül Sönmez, *Türk Resminde Modernizme Rağmen Modern (1908-1954)* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2005, s.69.

⁷²⁵ Ersel, *a.g.e.*, s.157-159.

⁷²⁶ Bakınız, Veysel Uğurlu ile yapılan 12 Nisan 2018’de yapılan telefon görüşmesinde, Nurullah Berk’in kendi tablosunu incelemek için Bankaya 500 Lira verdiği ve para verdikten sonra inceleme fırsatını bulmuştur.

görüldüğü ve 8 kişinin balıkları çektiği, 1 kişinin ise onlara baktığı bir tabloda bahsetmekteyiz. Hakkı Anlı'nın yapmış olduğu istihsal tablosunda (Görsel 97) ise siyah ve beyaz renk karşıtlığı içinde kübi etki vardır. Sabri Berkel'in Anadolu kübist biçimli eserinde insanların tütün topladıkları (Görsel 98) görülmektedir. Remzi Türemen'in istihsalinde (Görsel 99), zeytin toplayan insanlar parçalı bir tabloya bölünerek Anadolu Kübizmi ile yapılmıştır. Taşlaşmış kübist bedenlerden balık tutan insanlar, resmeden Haşmet Akal'ın istihsalinde (Görsel 100) gece olduğu anlaşılmaktadır. Resmin kompozisyonunda duran iki figürden biri sandalı çekerken diğersinin ise balık ağını çektiği ve balıkların olduğu görülmekle birlikte bu figürlerin yüzlerinde matem havası bulunmaktadır. Bu figürlerin sağında ve solunda ise iki sal daha bulunmaktadır. Sol salda bir kişi gözüdürken, sağ salda ise iki kişinin sandalı çektiği bir kişinin de etrafa baktığını görmekteyiz. Böylelikle resimde üç kişi olduğunu anlamaktayız. Mavi ve tonlarının, siyah ve sarı rengin kompozisyon renklerini oluşturduğu tabloda balık tutan insanların Türkiye istihsaline örnek verdiği Akal'ın eserinde, parçalanmışlık söz konusudur. Cemal Tollu'nun istihsalinde (Görsel 101) parçalanmış biçimsel kompozisyonlar kübist etkili bir söylemle yapılmıştır. Tollu'nun tablosunda saz çalan, çobanlık yapan üzüm toplayan ve başak toplayan kişiler gibi konular işlenmiştir. Kompozisyonda Türk gelenekleri ve o dönemin giysileri hakkında önemli ipucu veren bu tablolar, dönem için sosyo-kültürel açıdan da önemli bilgiler sunmaktadır. Salih Acar'ın yapmış olduğu istihsal tablosunda (Görsel 102) biçime indirgenmiş az renk kompozisyonu ile üretimini bize Rusya'da Konstrüktivistlerin 1900-15'lere benzetildiğini göstermekle birlikte burada Türk kültüründen izler de görülmektedir. Biri kadın toplamda dört figürün yer aldığı tabloda figürleri, elma toplayan, üzüm toplayan ve küpleri taşıyan figürler olarak belirtmek gerekmektedir. Bu üç figürün ayakta olduğu ve solda yer alan figürün ise çökmüş bir vaziyette çiçekle ilgilendiği görülmektedir. Sahnede bu figürlerden sonra başak ve atın yer aldığı görülmüş ve kompozisyon fonunu kırmızıya boyayan ressam, gölgelendirme konusunda ise siyah rengi kullanmıştır. Vücutları çıplak olarak resmeden ressam, kübist etkisinde resmettiği için kompozisyonda vücutlar antik duruşlu olarak resmedilmiştir. Kime ait olduğu bilinmeyen "Anonim" olarak betimlediğimiz istihsal tabloda (Görsel 103) Türk kültüründen izler görülmektedir. Dört figürün yer aldığı tabloda, tırpan biçen, portakal toplayan, tütün toplayan ve ekini toplamaya çalışan figürler yer almaktadır. Hayvan

olarak koyunun tabloya konulduğu görülmüş ve Türkiye istihsali üzerinde bir kompozisyon alanı yaratılmak istenmiştir. Bu figürler İlhami Demirci'nin istihsalinde (Görsel 104) ekin yapanlar olarak tablosunda yer edinmiştir. İbrahim Safi'nin istihsalinde (Görsel 105) fabrika ve bacaları, iş araçları ve kadının Türkiye'de çalışması konularıyla üretime gidilmiştir. Nazlı Ecevit'in istihsal düşüncesinde kadın işçiler (Görsel 106) yer almaktadır. Kadının sosyo-kültürel ortamda çalıştığını, ailesini geçindirmesi açısından önemli faktör ile konuya dâhil olduğunu mutlu yüzler ile betimlemiştir. Fahrettin Arkunlar'ın istihsalinde üzüm toplayan insanlar (Görsel 107) tema olarak düşünülmüş ve ikişer gruplara bölünerek toplamda altı figürden oluşturulmuştur. Eren Eyüboğlu'nun istihsalinde (Görsel 108) mozaik bir fon ile ağaç yer almaktadır. Kalabalık figürün yerleştirildiği tabloda, Türk kültürünün izlerinin görselleştirildiği görülmektedir. Bunu ağaç ile köklerinin uzunluğu gibi bir düşünceyle seyirciye iletmektedir. Zeki Faik İzer'in istihsalinde Türkiye'de tarımla geçimini sağlamaya çalışan insanları (Görsel 109) tema olarak seçtiği ve tablonun odak noktasında ise çocuğunu emziren kadının yer aldığı görülmektedir. Kübist biçimli bir parçalanmışlık hissi ile tabloyu oluşturan İzer, üzüm ezen, ekin toplayan insanları; fabrika, keçi ve tavuk gibi figürleri tema edinmiştir. Özden Ergökçen'in istihsalinde (Görsel 110), konu tarım sektörü olmuştur. Tabloda parçalanmışlığa giden Ergökçen, keçileri, tırpancıları, tütünleri çuvala dolduran kişileri ve hasat zamanını tema edinmiştir. Cevat Dereli (Görsel 111)'nin istihsalinde üzüm toplayan, saz çalan insanlar, mimar, hasat işi yapan kadınlar gibi kalabalık bir figür grubu tema olarak seçmiştir. Ferruh Başağa'nın istihsalinde (Görsel 112) ise parçalanmış kübist etkili formla resmedilmiş figürler yer edinmiştir. Başağa'nın parçalanmışlığı renklerle elde ettiğini görülmektedir. Başağa çeşitli figürlerin Türkiye'deki istihsalini konu edinmiştir.

5.2. DERECEYE GİRENLER

Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu yarışma, “*Sanat ve Kültür Mükâfatları Jüri Kararları*” 16 Eylül 1954 tarihinde gazete ve dergilerde verdiği ilanla duyurularak açıklamıştır. Dereceye girenlerin, ödülleri alacağı yer ise “*Mükâfat Kazananların Yapı ve Kredi Bankasının İstiklâl Cad. No. 336'daki Genel Müdürlük Umumi Kâtipliğine müracaatları rica olunur.*” olarak Akşam gazetesinde ilan (Görsel

113) edilmiştir⁷²⁷. Resim dalında dereceye girenler aşağıda yazılmış ve 16.000 liranın verildiği ödüllendirmede, sıralama şöyle olmuştur:

1. Aliye Berger 5000 lira,
2. Fethi Karakaş 3000 lira,
3. Hakkı Anlı 2500 lira,
4. Remzi Türemen 2000 lira,
5. Haşmet Akal 1000 lira,
6. Cemal Tollu 500 lira,
7. Abdurrahman Öztoprak 500 lira,
8. Kemal Yükselengil-Halit Doral 500 lira,
9. Salih Acar 500 lira,
10. Antranik Kılıççı 500 lira⁷²⁸.

Jüri üyeleri, yarışmaya katılan 38⁷²⁹ tabloda sadece 10 tanesini (Görsel 114) ödüllendirmeye layık bulduklarını söylemişlerdir. Jürinin⁷³⁰ sonucuna itiraz edenler olduğu kadar kararı olumlu bulanlar da vardır. Bunlar böylelikle iki grupta ele alınabilir⁷³¹. Bu açıdan yazılan yazıları konuyu iyi bir şekilde anlamlandırmak için bir alt başlık olan Basında Sergi’de üzerinde durulan yazılarla konuyu alan kişilerin görüşleri tanıtılmıştır. Ekler bölümünde ise basında çıkan yazıların önemli bulduğumuz kadarıyla tanıtmayı amaçlanmıştır.

Yapı ve Kredi Bankası’nın düzenlemiş olduğu yarışma açısından resim, iki nedenden dolayı çok önemli bir statü kazanmıştır. Bunlardan birincisi, Türkiye Cumhuriyeti sanat ortamında ilk defa özel bir kurumun yarışması yoluyla sanatçılar özendirilerek onların resim yapma tutkusunu perçinlenmiştir. İkincisi, günümüze kadar gelen çağdaş ve modern sanat anlayışının sorgulanması konusunda yine bu yarışmanın sonucunu oluşturmuştur. Bu açıdan düşünüldüğünde hem o dönemde basında yer alması hem de sanat oluşumlarının kendi sanat düşüncelerini sorgulatmaya başlatması

⁷²⁷ Anonim, Sanat ve Kültür Mükâfatları Jüri Kararları, 16 Eylül 1954, *Akşam Gazetesi*, s.2.

⁷²⁸ *a.g.g.*, s.2.

⁷²⁹ 38 tablonun yarışmaya girdiğini ve yarışmanın hemen akabinde 18 tablo satılmıştır. Sönmez, *a.g.e.*, s.280. Bu sayı bile yarışmanın düşünsel boyutundan ziyade o dönemde banka kurumunun böyle bir yarışma düzenleyerek bu kadar tabloyu satabilmesi, Türk Sanat Tarihi açısından önemlidir.

⁷³⁰ AICA üç önemli üyesi Fierens, Venturi ve Read’ın 11 Eylül 1954 yılında Spor ve Sergi Sarayı’nda sergide tabloları ve afişleri değerlendirmek için gezdiklerinde çok dağınık olmasından ve uzun dolaşmalardan bıktıklarını dile getirmişlerdir. Kararını netleştiren Jüri üyeleri, soyut çalışmalara daha çok dikkat etmişlerdir. Işık, *a.g.t.*, s.87-88.

⁷³¹ Ersel, *a.g.e.*, s.157-158.

açısından büyük ve ehemmiyetli bir banka olmasından ziyade düzenlediği yarışma, sanat tarihimiz açısından soluksuz bir tartışmaya yol açması nedeniyle çok önemli bir yarışmadır⁷³². Yarışma bittikten sonra kurumlar bu tabloları satın (Görsel 115) almışlardır⁷³³.

Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu resim yarışmasının beklenmeyen birincisi Aliye Berger'in "Güneşin Doğuşu" tablosuna karşı yapılan sert bir eleştiri, yarışmanın önüne geçmiştir. Ardından ifade edilen birçok farklı görüşe de bir alt başlıkta yer verilmesindeki amaç, o dönemin sanat ortamında rol olarak bir gruplaşmanın olmasından kaynaklanmaktadır. İncelenen kaynaklar neticesinde, birinci grup, içinde Akademi sanatçıların bulunduğu ve Cumhuriyet'te resim faaliyetleri konusunda birçok konuda kendini geliştiren sanatçıların oluşturduğu gruptur. İkinci grup, Aliye Berger ve Avrupa'da moda haline gelmiş soyut sanatın Türkiye'de üretim yapacak sanatçılardan oluşan gruptur. Üçüncü grup ise bankanın konu belirlenmesindeki sıkıntılardan kaynaklı olup, İstihsal konusunun hem sanatçıların iyi ifade etmediğini hem de belirlenen jüriye bunu izah edemediği görüşünü savunan kişilerden oluşur. Üç grupta bunları toplamak mümkündür. Yarışmaya katılanların birçoğu, Avrupa'nın sanat ortamıyla ilgilendiği gibi dönemin modası haline gelen Soyut Sanat hakkında da fikirleri ve eser denemeleri olan kişilerdir. Bu açıdan yarışmaya Anadolu Kübizmi olarak nitelendirdiğimiz bir anlayışla katılmaları ve bu kişilerin çoğunluğunun Akademi hocalarından oluşması, tesadüf değildir. Türk resim sanatında, Soyut Sanatın ilk zaferi olarak nitelendirilen bu yarışmada farklı bir anlayış ve farklı yorum tekniğiyle yapılan tek eserin Aliye Berger'e ait olması, eserin jüri tarafından seçilmesi kaynaklardan ve farklı görüşlerden anlaşılmaktadır. Resimler incelendiğinde ise katılan eserlerin çoğunda insan-doğa arasındaki ilişkiden kaynaklı sanayi öncesi üretim malzemesi olan tarım, balıkçılık gibi konularda eser veren akademik bir anlayış göze çarpmaktadır. Yarışma için konuşan Paul Fierens ise Berger'in tablosu konusunda, renklerin cümbüş içinde dönmesinden ve bunu izleyiciye aktarması konusunda sağlam bir duygu yoğunluğundan bahsetmiştir. Dönen renklerin, tema olarak Güneş'in bereketinin hissettirmesinin yanında heyecanlandığını ve düşündürdüğünü söylemiştir. Fierens, tabloyu üçe böldüğünde bunları Güneş, Toprak ve Deniz'in

⁷³² a.g.e., s.152.

⁷³³ Anonim, Resim Sergisinin Satışları, *Akşam Gazetesi*, 29 Eylül 1954.

nimetleri olarak belirmesine karşılık jüriyi epeyce heyecanlandığı da söylemiştir. Sembolik olarak Güneş ve toprağı çok tesirli bulduklarını renklerin hareketli olmasının, birincilik kazanmasında etkili olduğunu haklı bir söylem ile dile getirmiştir.⁷³⁴

Resim yarışmasında dereceye giren ilk üç sanatçı için Ayla Merih “Yeni İstanbul’da” adlı yazısında birinci olan Aliye Berger’in tablosu için renklerin hareketliliğinden çok etkilendiğini söylemiş ve sarı-kırmızılılar arasında güneşin ana motif oluşundan övgüyle bahsetmiştir. Tablo üçe bölündüğünde ise güneş, toprak ve denizle ilgili sembolik anlatımların göze çarptığını dile getirmiştir. Resim karşısında uygulandığını belirten Merih, sembolik olarak gösterilen motifleri, renkleri ve kompozisyon mükemmelliğinde ahenkle şehvete kapılmamanın güç olduğunu ifade etmiştir. İkinci olan Fethi Karakaş’ın tablosu için ise aynı güzellikle haklı bir anlayışa layık olmasını dile getirmiştir. Tek kusurunun ise kenarlarında çerçevenin çizilmesi olduğunu ve İstihsal konusunu başarılı bir konu perspektifinde bulunduğunu söylemiştir. Üçüncü olan Hakkı Anlı’nın eseri için renk kompozisyonunun başarılı bir şekilde yapıldığını ve neşeli bir şekilde resmin canlılığından bahsetmiştir⁷³⁵.

Aliye Berger’in⁷³⁶ birinci olduğu yarışmada, istihsal konusu güneş, su ve toprak ile temsil edilmiş, “Güneşin Doğuşu” adlı tablosuna tartışmalar eşliğinde ödül verilmiştir. Sanatçının özgür düşünme ve çalışma tarzıyla yaşadığı toplumun sosyo-ekonomik yapısına bağlı kalmadan düşünsel boyutun dışına çıkması ve çağdaş sanatı özümseyerek alması, sanat tarihimizin yeni bir boyut kazanmasına sebep olmuştur. Berger, gravür ve az da olsa yağlı boya resimlerinde daha çok Soyut Dışavurumcu tarzda örnekler yapmıştır. Kendi iç dünyasını, kompozisyonlarına taşıdığını göstermiş,

⁷³⁴ Koçak, *a.g.s.*, s.18.

⁷³⁵ Ayla Merih, Resim ve Afiş Konkuruunu Bir Kadın Ressam Kazandı., *Yeni İstanbul*, 12 Eylül 1954, s.2.

⁷³⁶ 1903 yılında İstanbul’da doğan Aliye Berger, Babası Mehmet Şakir Paşa ve annesi de Sare İsmet’tir. Türkiye’nin ilk kadın gravür sanatçısı olan Berger, ilk eğitimi 1909-12 yılları arasında Büyükkada’da okumuştur. 1912 yılında İstanbul’da Notre Dame de Sion’daki ilkokula devam etmiştir. 1. Dünya Savaşı nedeniyle kapatılınca okul, 1915 yılında Madame Braggiotti okuluna devam etmiştir. 1920 yılında Fransız Büyükelçiliği’nde sınavlara girerek diplomasını almıştır. Berger’e göre edebiyat, resim, müzik ve sanat “güzellik” demektir. İlk resmini 17 yaşında iken yaptığını ve asıl meslek yaşamına Macaristan’daki ayaklanması sonucunda Türkiye’ye sığınan müzisyen Carl Berger Boronai ile evlendikten 6 ay sonra eşinin kalp krizi geçirmesinden sonra sanata başlamıştır. 1947-50 yılları arasında Londra’da John Bucland Wright Atölyesi’ne devam etmiştir. Hocaları onu gravüre yönlendirilmesi ile gravür tekniklerini öğrenmiştir. 1951 yılında İstanbul’a gelen dönen Berger, ilk kişisel sergisini burada açmıştır. Böylece Türkiye’de ilk gravür sergisi de açılmış olacaktır. 1951-72 yılları arasında yurtiçi ve yurtdışı kişisel sergiler açan Berger, birçok grup sergisine de katılmıştır. 1955 yılında Tahran Bienali’nde ikincilik ödülü almıştır. Meltem Noyan, “Aliye Berger ve Sanatı”, *Bilim Eşiği 1 – Sanat Tarihinde Gençler Semineri 2003*, Bildiri Kitabı, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004, s.267-268.

bunu öznel bir ifadeyle tuvale aktarmıştır. Gravürlerinde renksiz çalışmalar olduğu gibi renkli çalışmalar da yapmıştır. Tekniğe önem veren Berger, baskıyı çoğaltmak yerine gravür kalıbı üzerinde her gravür için farklı denemeleri kâğıtlara aktarmıştır. Bu açıdan gravürleri birbirine benzemez. Kendi yaşamını sanata uygulayan Berger, hayatında önemli olan manzaraları çok kullanmıştır. 9 Ağustos 1974 tarihinde Büyükkada'da hayata gözlerini yuman Berger, halen de konuşulduğu bu yarışmayı birincilikle kazanması bakımından Türk sanat tarihi açısından önemli bir yere sahip olmuştur⁷³⁷.

Jürinin belirlediği sonuçlar neticesinde Afiş Yarışmasında⁷³⁸ 5 eser dereceye girmeye (Görsel 116) hak kazanmıştır. Afiş yarışmasına ayrılan ücretin 4000 Lira olduğu ve birinci olan Bülent Akgürgen 1500 lira ödül aldığı, ikinci olan Mesut Manioğlu 1000 lira aldığı, üçüncü olan Yüksel Güçsan 1000 lira aldığı ve 4. ve 5. olan yarışmacı Fikret Akgün'e 500 liradan toplam 1000 lira ile mükâfata layık görüldüğü görülmüştür⁷³⁹.

Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu afiş yarışmasında Bülent Akgürgen ve üçüncü gelen Yüksel Güçsan o dönemde çok gençlerdi. Bu iki sanatçıya ilişkin bilgi bulunmamaktadır. Zaten bankanın afiş yarışması için sadece öğrencilerin katılmadığı, aynı zamanda mezun olan gençlerin de başvurduğu bir yarışma olduğu bilinmektedir. İkincilik ödülünü alan Mesut Manioğlu da 1949 yılının GSF Afiş Atölyesi mezunudur. Dördüncü ve beşincilik ödülünü alan Fikret Akgün Akademi'yi 1951 yılında bitirmiştir. 1954 yılında yapılan afiş yarışması, Türkiye'de ilk değıldir. Radyo Hastası Dergisi'nin 1 Nisan 1951 tarihli sayı 46'da yayınlanan bir ilanında Yapı ve Kredi Bankasının düzenlemiş olduğu afiş yarışmasında Vedat Sargın'ın ikincilik ödülü kazandığının belirtilmesinden bunu anlayabilmekteyiz⁷⁴⁰.

Musiki Mükâfatları⁷⁴¹ için Jüri'nin kararları (Görsel 117) doğrultusunda bale müziğı yarışmasına, melodi yarışmasına ve gençlik marşına toplam 12.500 lira ayrıldığı söylenebilir. 10.500 lira bale müziğı yarışmasına, 1.000 lira melodi yarışmasına ve

⁷³⁷ a.g.m., s.268.

⁷³⁸ Türkiye'de afiş yarışmaları ile ilgili detaylı bilgi için bakınız, Sadık Karamustafa, "Yapı Kredi Afiş Müsabakaları, Genç Tasarımcılar ve Ötesi", *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat.*, "katkılar", 1. Baskı, İstanbul: YKY, 2014, s.235-244.

⁷³⁹ Anonim, Sanat ve Kültür Mükâfatları Jüri Kararları, 16 Eylül 1954, *Yeni Sabah Gazetesi*, s.3.

⁷⁴⁰ Karamustafa, a.g.e., s.235-236.

⁷⁴¹ 1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası tarafından düzenlenen Bale Müziğı Yarışması ile ilgili detaylı bilgi için bakınız, Mehmet Nemutlu, "Yapı Kredi Bankası 1954 Bale Müziğı Yarışması", *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat.*, "katkılar", 1. Baskı, İstanbul: YKY, 2014, s.245-275.

1.000 lira da gençlik marşına ayrılmıştır. Sonuca göre ise birinci olan Bülent Tercan'a 6.000 lira, ikinci olan Ferit Tüzün'e 3.000 lira ve üçüncü olan yarışmacı Nuri Sami Koral'a ise 1.500 lira verildiğini gazeteden anlamaktayız. Melodi yarışmasında iki kişi dereceye girmiştir. Birinci olan Nevit Kodallı'ya ve ikinci olan Canan Akın'a 500'er lira mükâfat verilmiştir. Gençlik Marşı yarışmasına katılan eserlerin mükâfata layık görülmemesinden dolayı kimseye ödül verilmemiştir⁷⁴².

Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu bale yarışması ile ilgili çok az bilgi ve belge bulunmaktadır. Bu açıdan Türk sanat müzik yaşamı için önemlidir⁷⁴³. Bale süiti yarışmasında jüri olan Arthur Honegger, üç eseri ödüllendirmeye değer bulmuştur. Bülent Tercan'ın⁷⁴⁴ "Bale Süiti" ile birinciliği kazanmış, "Anadolu-Büyük Orkestra İçin Beş Bölümlü Süit"i ile ikinciliği kazanan Ferit Tüzün ve "Beş Halk Dansı" ile üçüncü olan Nuri Sami Koral ödüle layık görülmüştür. Birincilik ödülünü kazanan Bülent Tercan'ın yarışmaya katılması için haber veren kişi, bir yıl önce ameliyat ettiği Ferit Tüzün olmuştur⁷⁴⁵. Bülent Tercan bu yarışmaya beste yaptığında 40 yaşındaydı. Esere Ağustos 1953 yılında başlayan Tercan, eseri Mayıs 1954 yılında da tamamlamıştır⁷⁴⁶.

Yarışma için beste yapan sanatçı Tercan'ın müzik yaşamı adına, bu yarışma büyük önem taşımaktadır. 1980'lerde yazdığı yazıda da bunun kendi besteleri ve tanıtımı açısından önemli olduğunu dile getirmiştir. Bu açıdan Türk sanatı açısından besteci olarak ön plana çıkan Tercan, sözlerine şöyle devam ederek "*Birinci Süit, beni Türk kompozitörleri arasında tanıtan ilk büyük partiyonumdur. Bu yönden, bütün zaaflarına ve boşluklarına rağmen bu partiyonumu hâlâ sevmekteyim*"⁷⁴⁷. bu yarışmanın kendisi için dönüm noktası olduğunu bildirmektedir. Tercan bu bestenin yarışmada birinci olmasını hiç beklemediğini dile getirmiştir. Bale Süiti'nin iki bölümünü Sirto ve Horon, 1956 yılında Francesco Mander yönetiminde Ankara'da Palazzo Pitti Orkestrası seslendirmiştir. Tamamı ise 1957 yılında Pertev Apaydın ile Riyaseti-Cumhur Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. İstanbul'da ilk kez

⁷⁴² Anonim, *a.g.g.*, s.3.

⁷⁴³ Nemutlu, *a.g.e.*, s.245.

⁷⁴⁴ Türkiye'nin ilk Beyin Cerrahisi olan Bülent Tercan hakkında detaylı bilgi için Bkz., Evin İlyasoğlu, *Bülent Tercan-Bir Hekimin Senfonik Öyküsü*, İstanbul: Dünya Yayınları, 2006.

⁷⁴⁵ Ersel, *a.g.e.*, s.165-166.

⁷⁴⁶ Nemutlu, *a.g.e.*, s.246.

⁷⁴⁷ Ersel, *a.g.e.*, s.166.

1957 yılında Cemal Reşit Bey tarafından İstanbul Senfoni Orkestrası ile seslendirilmiştir. 1958 yılında Brüksel’de düzenlenen Dünya Sergisi etkinliklerinde Çağdaş Türk Yapıtları başlıklı dinletide Cemal Reşit Rey tarafından Concerts Colonne Orkestrası’nca seslendirilmiştir. Birinciliği kazanmasında etkili olan tek jüri üyesi olan Honegger ile Tarcan’ın birbirlerini tanıdıkları ifade etmiş ve bir konuşmasında ise şunları demiştir; *“bu büyük adamın yazdıkları tamamen gerçeği yansıtır. Çünkü ben bol saz kullanayım diye bazı yerlerde orkestrayı aşırı kalabalık hale getirmişim. Bunu şimdi çok daha iyi görüyorum. Honegger’e teşekkür mektubu yazmak istediysen de, ihmalkârlığım ve fazla meşguliyetim yüzünden bu iş bir türlü gerçekleşmedi ve bir sene sonra da Honegger vefat etti”*⁷⁴⁸. 1954 yılında yarışma için bestelediği süite dair elimizde 1984/87 tarihli partiyonu bulunmakta ve burada tek fark, zurna ve çığırta gibi sazları hatırlatacak dublörler bulunmasıdır. 1954 yılında Tarcan’ın 6 bölümlük versiyon ile katıldığı söylenirse de bazı kaynaklarda da 5 versiyonla katıldığını belirtilmektedir. Bu 5 versiyonun muhtemelen 1984/87 yıllarındaki bölümlerinden yola çıkarak söylemişlerdir. Bu açıdan Mehmet Nemutlu’nun yazısına göre şu bölümler kullanmıştır. 1. Sirto (Görsel 118), 2. Zeybek (Görsel 119), 3. Halay, 4. Hoş Bilezik, 5. Hançer Barı ve 6. Horon. 1984/87 versiyonunda ise 1. Sirto, 2. Zeybek, 3. Halay, 4. Çağrışım ve 5. Horon⁷⁴⁹.

Bale Müziği Yarışması’nda ikinci olan Ferit Tüzün’ün Anadolu Süiti’ni, kendisi Ankara Devlet Konservatuarı’nda asistan iken ilk üç bölümü bestelemiş ve geriye kalan iki bölümü de Münih şehrinde bestelemiştir. Eser bu biçimiyle seslendirilmiş ise de 1958 yılında Leuckart Yayınevinde ilk üç bölümü çıkarılıp basılmıştır. 1958 yılında ilk kez Adolf Mennerich yönetimindeki Münih Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Tüzün’ün bu yapıtı, 19 Şubat 1965 yılında ilk kez Dame Nimette de Valois’nin yönetiminde Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından sahnelenmiştir⁷⁵⁰. Yarışmaya katılanlar arasında en şanslı olan Tüzün’ün eseri, orkestra süiti olarak defalarca seslendirilmiştir. Bugün *“Çeşmebaşı Bale Süiti”* olarak bildiğimiz eserin, gerçekte ise dört versiyonu vardır. Bunlardan, 1. Yarışmaya katıldığı versiyonu olan Anadolu Bale Süiti’dir. 2. 1958 yılında Münih Filarmoni Orkestrası’nca seslendiren

⁷⁴⁸ Ersel, *a.g.e.*, s.167.

⁷⁴⁹ Nemutlu, *a.g.e.*, s.246-247.

⁷⁵⁰ Ersel, *a.g.e.*, s.167-168.

versiyondur. 3. 1959 yılında F.E.C. Leuckart Munich yayınevinin bastığı versiyonu ve 4. 1963-64 yıllarında Çeşmebaşı Bale Süiti versiyonu olarak sıralayabiliriz⁷⁵¹.

Nuri Sami Koral'ın yarışmaya tek versiyon olarak katıldığı “*Beş Halk Dansı*” hakkında çok az bir bilgiye sahibiz. Bu esere Nemutlu'nun yazdığı yazıya göre Ankara Milli Kütüphanesi'nde 1979 envantere kayıtlı 130 sayfadan oluşan bir cilt sayesinde eserle ilgili bilgi sahibi olmaktayız. 1953 yılının Şubat ayında bu esere başlayan Koral, 5 Temmuz tarihinde eseri tamamlamıştır. Orkestra diğerleri gibi üçlü olarak yapılmıştır. Bundan da anlaşılmaktadır ki banka üçlü olarak eser yapılmasını istemiştir. Orkestraya tahta üflemeler, vurmalar grubu ve arp eklenmiştir. Esere bakıldığında ise toplamda yirmi iki dakika süren beş bölümden oluşmaktadır. Partisyonda sırasıyla 1. Zeybek (Görsel 120), Bergama, 2. Karşılama, Tekirdağ, 3. Kadın Oyun Havası, Kütahya, 4. Ağır Zeybek (Görsel 121) ve 5. Bar, Tunceli olarak yörelere göre bölümlendirilmiştir. Koral'ı Tüzün ve Tarcan'dan ayıran en önemli özelliği yerel kurgu ile malzeme seçmiş olmasıdır. Tüzün ve Tarcan ise daha çok bu kuraldan ziyade özgün bir kompozisyon ile izlenimsel olarak bir versiyon hazırlamayı tercih etmişlerdir⁷⁵².

Melodi Yarışması'nda jürinin kimler olduğu, bu yarışmaya kimlerin katıldığı ile ilgili bilgilerin olmaması ve iki kişinin sadece ödüle neden layık görülmüş olduğu konusunda net bir bilgi yoktur. Birincilik ödülünü alan Nevit Kodallı'nın yazmış olduğu “Ölmeden Bir Dem Vuralım” adlı eseri, ilk kez 26 Ocak 1958 yılında Tenor Cemil Sökmen tarafından seslendirilmiş ve bu eser muhtemelen piyano için bestelenmiştir. İkincilik ödülünü alan Canan Akın'ın hangi melodi ile katıldığı bilinmese de “Hasret” adlı şarkısı konusunda genel bir bilgi verilmektedir⁷⁵³.

5.3. BASINDA SERGİ

Yarışmanın “*bir saat*” içerisinde incelendiğini, 40'a yakın resmin sağlıklı değerlendirilmediğini ve jüri üyelerinin “*tarafli*” bir şekilde değerlendirme yaptığını dile getiren Cemal Tollu ve Bedri Rahmi Eyüboğlu, Berger'in resmini “*çoçuksu*” bir etki ile eleştirmişlerdir. Oysa Cemal Tollu'nun “İstihsal” adlı tablosu incelendiğinde Cezanne'nin hacim ve kütle duygusu görülmektedir. Tablosunun üst orta kısmında

⁷⁵¹ Nemutlu, *a.g.e.*, s.246-257.

⁷⁵² *a.g.e.*, s.264-266.

⁷⁵³ Ersel, *a.g.e.*, s.169.

Cezanne'nin "*Le Mont Sainte-Victorie*"⁷⁵⁴ dağı ile benzer kale vurgusunu yansıtmıştır. Kaleden ve altındaki yükseltiden çeşitli yönler doğru giden çizgi ve düzlemler, Tollu'nun hacim-kütle oluşturmak istemesinden kaynaklı figür nesnelere sahneye dağıtılmaktadır. Arka arkaya sıralanan keçiler aynı düzlemde yer almış gibi görünmektedir. Sağda ard arda duran figürler de birbirlerinden uzak olduğu gibi yapışıklardır. Tollu'nun İstihsal'inde, Cezanne/Kübist eğiliminde batı yönlü bir resim anlayışı açısından son derece kusurlu bir resim varken Berger'in resmi için "*Van Gogh'un güneşli bir manzara resminin bir köşesi ufak bir değiştirme ile büyütülmüş tesiri uyandıran*" gibi kopya olarak nitelendirilerek eleştirmesi çok mantıklı bir eleştiri değildir⁷⁵⁵.

Hasan Ali Yücel'in "Yarışmaya Alışma" adlı yazısında, 1954 yılında yapılan yarışmanın kendisinde sorun aranması gerektiğini savunmuştur. Bu yarışmaya katılan sanatçıların yaptıkları resim anlayışlarından jürinin ne kadar haberdar olduğu konusunu dile getiren Yücel, "Jüri, yarışmaya katılan sanatçıları biliyor muydu?" diyerek aslında jüri tarafından Türkiye'deki resim tarzının bilinmediğini göstermektedir. Bir diğer eleştirisi ise yarışmanın değerlendirilmesinin bir saat içinde gerçekleştirilmesinedir. 38 tablonun nasıl incelendiği ile ilgili sorusu yazısında yer almaktadır. Yapı Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu bu yarışmayı, sergi kurallarına uygun bulmayan ve sanatçıların yapıtlarından bir saat içinde değerlendirilmesini etik olarak görmeyen Yücel, bankanın, eğer bu sanatçılardan jüri yapılmak isteniyorsa sanatçıları 15 gün misafir etmesi ve Türk sanatı hakkında bilgilendirme yapması gerektiğini savunarak Akademi-Aliye Berger ikilemi dışında bankanın eleştirisini yapmıştır⁷⁵⁶. Semih Nafiz Tansu'nun Lionello Venturi ile yaptığı röportajda ise Venturi, yarışmaya katılan sanatçıların tablolarında, 19. yüzyıl Fransız etkilenmelerin ağırlıkta olduğundan bahsetmiştir. Türk resminde ekolleşme sorunsalına değinen Venturi, Avrupa-Batı sanatının uzantısı olan bir anlayışla resim yapma geleneğinden sakınarak çağdaş sanat düşüncesinde olan Aliye Berger'in birinci olmasını gayet normal olduğunu dile getirmiştir. Jüri üyelerinin tabloları incelerken istediği kriterlerin başında bilinçaltı, sezgi ve sembollerin resme aktarım biçimi, resme bakış açısının soyut yönelimli

⁷⁵⁴ Bakınız, Tollu'nun St. Victorie Dağı ile yaptığı bu çalışmasına benzer kale, diğer eserlerinde yine bu dağa göndermeleri- kopyaları vardır. Koçak, *a.g.e.*, s.25.

⁷⁵⁵ *a.g.e.*, s.25-26.

⁷⁵⁶ Hasan Ali Yücel, Yarışmaya Alışma, 26 Eylül 1954, *Cumhuriyet Gazetesi*, s.2.

olduğunu dile getiren Venturi, “*Hareketli ve heyecan verici darbe vuruşlarıyla üçümüzde de aynı etkiyi uyandırdığı için birinci seçtik*” demiştir⁷⁵⁷.

Ahu Antmen’in Radikal Gazetesi’nde çıkan iki yazısı incelenmiştir. “*Tollu’nun Kendine Özgü Kübizmi*” adlı yazısında, Cemal Tollu’nun yarışma sonrası yazmış olduğu yazıları eleştirerek Tollu’nun Aliye Berger’e yönelttiği “*mesleğin çilesini çekmemiş biri*” yorumunu kıskançlık olarak yorumlamıştır. “1937 yılından 1964 yılına kadar Güzel Sanatlar Akademisi hocalığı yapan Tollu’nun, Berger’in eleştirme gerekçeleri konusunda jüriyi suçlayacağına onun yaptığı sanatı sorgulamalıdır.” diyerek Berger’in üzerinde haksız bir eleştiri yapıldığını yazmıştır⁷⁵⁸. Yarışma ile ilgili olarak kaleme aldığı “*Resim Tarihine Yolculuk...*” adlı yazısında ise yarışmaya katılan akademi hocalarının yapmış oldukları tabloları “*Stalin dönemi Rusya’sında resmi ideolojik söylemi görselleştiren mutlu mesut köylü resimleri*” olarak değerlendirmiş ve bunların modasının geçtiğini söylemiştir. Kübizm’in artık Avrupa’da yerini soyut dışavurumcu sanata bıraktığını ve Picasso’dan Pollock’a geçiş sürecinin başladığını belirterek, bu dönemde Amerika’nın sanatsal özgürlüğünden ve Avrupa’da oluşan bu sanatın hepsinin Aliye Berger ile aynı ölçüde olduğundan bahsetmiştir. Bu açıdan Türk sanatımız için sanatsal dönüşümlerin başında yer alan bu özgür sanat dünyasında Berger’in bu yorumu ile sanatsal olarak onlarla aynı ölçüde sanat ürettiği için bu yarışmadaki önemine vurgu yapmıştır⁷⁵⁹.

Ekler bölümünde toplam 19 başlık altında o dönemin gazetelerinde çıkan yazıların önemli olanlarını olduğu gibi eklemek konunun anlaşılması açısından yardımcı olacaktır. Beral Madra, Tunç Yalman, Selmi Andak, Kemal Özer, Cemal Tollu, Adnan Benk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, VÂ-NÛ, Zahir Güvemli, İhsan Cemal Karaburçak, Bülent Ecevit, Ayşe Nur, Şevket Rado, Vedat Nedim Tör, Ülkü Demirtepe ve Anonimlerden oluşmaktadır.

Ek-7’de Beral Madra’nın AICA ve AICA Tr hakkında konularında Radikal Gazetesi Ocak 2006 yaptığı söyleşisinde bilgi verilmiştir. Madra, 1954 yılında İstanbul’da toplanan AICA’nın tesadüfi bir biçimde gelmediğini belirterek sanatçılarımızın buradan gelen delegelerce değerlendirilme isteklerini dile getirmiş ve Yapı ve Kredi Bankası’nın kuruluş yıl dönümü münasebetiyle düzenlediği yarışmada

⁷⁵⁷ Samih Nafiz Tansu, L. Venturi İle Bir Konuşma, 3 Ekim 1954, *Cumhuriyet Gazetesi*, s.5.

⁷⁵⁸ Ahu Antmen, Tollu’nun Kendine Özgü Kübizmi, *Radikal Gazetesi*, 07 Aralık, 2005.

⁷⁵⁹ Ahu Antmen, Resim Tarihine Yolculuk, *Radikal Gazetesi*, 17 Kasım, 2004.

Aliye Berger'in ilk yağlı boya tablosunun kazandığını söylemiştir. Bankanın böyle bir eylemi ilk sponsor olarak gördüğünü dile getiren Madra, Berger'in ödül almasını kadın için bir rastlantı olarak görmemiştir⁷⁶⁰.

Ek-8'de sunulan Anonim yazı, Yapı ve Kredi Bankası'nın resim alanındaki yarışma için bilgiler verildiği haberdır⁷⁶¹. Ek-9'da Selmi Andak'ın Aliye Berger ile söyleşisi yer almaktadır. Berger'in sanatçı bir aileden geldiğini ve müsabaka için tablo hakkında çok düşündüğünü belirtmiştir. Tabloyu toprak, deniz ve güneş ile bir bütün olarak düşündüğünü ve bir köşesinde buğday yüklü arabanın, diğer tarafında buğday yıkayan kadınların, bir fabrikanın ve bir koyun sürüsünün olduğunu belirten Berger, daha sonra Ege Bölgesi'nde süngercilik işi ile ilgilenen kişileri de eklediğini söylemiştir. Buna rağmen İstihsal olarak değerlendirilmeyen kişilerin olduğunu belirten ressam, ayrı ayrı motiflerle koyduğunu belirtmiştir⁷⁶².

Ek-10'da sunulan yazıda, V. AICA kongresi hakkında bilgi veren Selmi Andak, "Folklor Enstitüsü"nin kurulması adına hamlelerin yapıldığını ve Eylül ayında İstanbul'da yarışma dâhilinde olan Türk Halk Oyunları ile zengin kültürümüzün simgesi haline getirdiğini söylemiştir. Resim yarışmasının sonuçlarını beğenmeyen Akademi hocaları dışında AICA delegelerinden Prof. Dr. Will Grohmann'ın birincilik ve ikincilik alan kişilerde Norveçli ressamlardan E. Munch ve Krogh'un biçemlerinden izler olduğunu belirtmiştir. Türk ressamların, Fransız sanatçılarına benzemek yerine kendi folklor malzemelerinden kullanmaları gerektiğini dile getirirerek Türk imitasyonu olan harman resminin birinci olması gerektiğini söylemiştir⁷⁶³. Ek-11'de sunulan Kemal Özer'in Hakkı Anlı ile söyleşisinde, Anlı yarışma yapılırken Paris'te olduğunu ve birinci ve ikinci gelen tabloları fotoğrafta gördüğünü dile getirmiştir. Birinci gelen tabloların espri değil, yeni bir söylem olduğunu ve ikinci tablonun ise orijinallik ile ilgisi olmadığını dile getirmiştir⁷⁶⁴.

Yarışma sonucuna en büyük tepkiyi verenlerin başında Cemal Tollu gelmektedir. Cemal Tollu'nun kaleme aldığı ve Ek-12'de sunulan yazısında üç jüriyi

⁷⁶⁰ http://aicaturkey.org/files/aica_beral-madra-ocak-2006-aica-hakkinda-soylesi.pdf (Erişim Tarihi: 22.10.2018)

⁷⁶¹ Anonim, Bir Ressamın Sancılı Doğumu Türk Ressamları Beynelmillel Sanat Jürisi Karşısına Çıkacak, *Cumhuriyet Gazetesi*, 3 Eylül 1954.

⁷⁶² Tunç Yalman, Aliye Berger Anlatıyor, *Vatan Gazetesi*, 19 Eylül, 1954.

⁷⁶³ Selmi Andak, V'inci Beynelmillel Sanat Tenkidcileri Kongresi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 17 Eylül 1954.

⁷⁶⁴ Kemal Özer, Hakkı Anlı ile Bir Konuşma, *Yenilik*, Şubat 1955.

sert bir dille eleştirmiştir. Söze büyük ressamlar ile başlayan Tollu, kanıtlılığını Romantizm sanatçısı Eugène Delacroix'ten André Lhote'a kadar süreçte, Jean Auguste Dominique Ingres, Auguste Rodin, Vincent Van Gogh, Pierre Auguste Renoir ve Modern sanatın önemli sanatçıları Henri Matisse ve Picasso'dan sözlerine ve eleştirmenlerine dayandırmaktadır. AICA'nın 3 delegesinin jüri üyeliği yaptığı yarışmada jüri olan Lionello Venturi bir kitabının önsözünde “*resim sanattan anlayabilmek için en iyi usül resim yapmaktır*” demiştir. Tollu ardından Venturi'nin resim yapıp yapmadığını bilmediğini ve yarışmada diğer iki jüri üyesi ile aynı yönde bir düşünceyle hareket etmişse, kendisinden bile şüphe duyacağını söylemiştir. Tollu, hükmün bu sonuçla sonuçlandırılması karşısında gerçek olması gereken bir kaidede yazdığını ifade ettiğini ve 35 yıllık eğitim birikimine, bu yarışmayla bir şey olmayacağını söylemiştir. 36 tablonun iki saat gibi kısa bir zamanda incelenmesi ve 10 tablonun derecelendirilmesi karşısında, Yapı ve Kredi Bankası'nın yöneticilerinde suçu aramak gerektiğini söylemiştir; çünkü bu üç jüri üyesinin de resimden anlamadığı gerçeği bulunduğunu ve onların anlamayışlarının böyle bir ortamın oluşmasındaki etkisinin gayet doğal olduğunu söylemiştir. Birinci seçilen tablonun, Yapı ve Kredi Bankası'nın yarışmayı sanatçılarca ilan ederken söylediği konu “*Türkiye'nin iktisadi hayatından çeşitli istihsal faaliyetlerini gösteren tablolar*” mantığı üzerinedir. Oysa burada kâinattan bir bölüm alınmış değildi. Bankanın. Türkiye'nin doğal yer altı ve yerüstü zenginlikleri konusundaki ısrarına rağmen birinci olan tablonun istihsalı sadece Güneş'le taçlandırılmıştır. Güneş ise Türkiye'nin istihsalı olmamış ve tablo Van Gogh'un güneşli manzara tablolarının bir parçası şeklinde olmuştur. Mesleğin çilesini çekmiş bir kişi olduğunu ve Yapı kredi Bankası'nın yarışma yapmasını hata olarak gördüğünü ifade etmiş ve bankanın sanatçıları davet ettiği zaman oluşan tabloların birkaçını derecelendirmeden satın almasını ve geri kalan eserlerin ise diğer kurumları tarafından satın alınarak yardım edilmesi gerektiğini söylemiştir⁷⁶⁵. Cemal Tollu'nun asıl amacı birinci olmak ve maddi olarak rahatlamak istemesiydi. Olmayınca da gerek jüri üyelerine saldırması gerekse birinci seçilen tablonun bir şey ifade etmediği gibi söylemleri, bir yarışmanın ardından bu kadar kin ve nefretle haykırması, sanatımız açısından görülmüş bir durum değildir. “*mesleğin çilesini çekmiş*” biri olduğundan bahseden Tollu'nun, orada yarışmaya katılanların çoğu Akademi üyeliği yapmış ve

⁷⁶⁵ Cemal Tollu, San'at Tenkidçileri ve Bir Netice, *Yeni Sabah Gazetesi*, 15 Eylül 1954.

AICA delegeleri için başka sergiler düzenlenmiştir. Bu sergilerde AICA'nın ortak kararın, 19. yüzyıl Fransız resim kopyacılığına benzer yönde eser üreten bir anlayış Türk resminde hâkim olduğu kanaati olmuştur. Madem bu kadar eğitime düşkün ve eğitimin kalitesi açısından bu kadar sene emek vermiş, niye halen Paris kopyacılığı devam etmiştir? Türk sanatı kopya değildir, bunu oraya katılan akademisyenlere eleştiri olarak yapmamalı, aksine bu yarışma onun adına kendini yenilemek ve sorgulamak için gereken bir ders olmalıydı.

Ek-13'de Adnan Benk'in yazısı olarak sunulmuş ve Cemal Tollu'nun yazısı üzerine kaleme alınmıştır. Benk, Tollu'nun ne birinci seçilen tabloyu ne de jüriyi beğendiğini, 6. olarak 500 lira aldığını söylemiştir. Tollu'nun en başındaki “Ş” harfinden en sondaki “r” harfine kadar kötü bir niyetle yazdığını söyleyen Benk, kendi doğruluğunu kabul ettirmek için dönemlerin önemli sanatçılarından sözlerini kendine siper ettiğini söylemiş ve kendi doğrularını da bunlarla bütünleştirmekle haklı çıkarmak istemiştir. Tollu'nun, kendini doğrulama ve jüriyi eleştirme hakkı varken eleştiriye sadece ressama mal etmek istemesinin bile büyük hata olduğunu söylemiştir. Tollu, Fierens-Read-Venturi'yi üstün olarak görüp “*Ben olsam bu yargıyı vermezdim*” demesi bile bunu kanıtlar nitelikte olduğunu göstermektedir. Tollu'nun bir diğer cümlesi ise “*Otuzbeş yıl emek vererek inandıklarımı bu gülünç netice ile değiştirecek değilim*” demesi durumu gariptediğini belirtmektedir. Benk, Tollu ve Eyüboğlu'nun da “çile” ve “emek” kelimelerini tekrarlayarak bazı sanatçıların otuzbeş yılda ders almadığını, bazılarının da diğerlerinin otuzbeş senede çektiğini bir senede çektiğini söyler. Yoksa çilenin de bir kanunun mu olduğu sorusunu soran Benk, haklı olarak çile ve emek arasında bağın ne olduğunu bize aktarmıştır. Tollu'nun çelişkilerle dolu yazısında, eserlerinin birbiriyle karşılaştırılmasını sakıncalı olarak gördüğünü ve arkasından da bunun normal olarak gördüğünü dile getiren Benk, sanat eserlerinin kıyaslanmasının doğal olduğunu söylemiştir. Akademi'nin genel başarısızlığınının faturasını Berger'e atan Tollu'nun, bunun nedenlerini somut bir ifade ile söylemesi gerekirken Berger'in Van Gogh'a benzemekle yetindiği yönündeki söylemleri dikkat çekici bulmaktadır, zira kendisine Grommaire taklitçisi diyenler olduğunu da hatırlatmaktadır. Son olarak Benk, yarışmalara güvenmeyen istifa etmesi gerektiğini ve Akademi'nin paralı yarışmalar düzenleyerek ceplerini doldurduğu ve gençlere öğüt vermekle işin çözülmeyeceği gerçeğini vurgulamıştır. Gençlerin çalıştığı yerde resim çilesini çektiğini ifade eden

Benk, gençlere seslenerek artık Akademi’de usta-çırak ilişkisinin bittiğini söylemiştir⁷⁶⁶.

Ek-14’de sunulan yazıda, Bedri Rahmi Eyüboğlu Tollu gibi, jüri üyesi üstünden Berger’i sert bir dille eleştirmiştir. Yarışmaları, at yarışına banzeten Eyüboğlu, gerek Türk Halk Oyunları gerekse resim ve afiş yarışması olsun, bunların “*denk kuvvette*” olduğunu belirterek bu süreçten de beklenilmeyen sonuçlar doğurduğunu söylemiştir. 20’den fazla oyun olduğu ve bunların yarısının denk güçte olduğunu savunan Eyüboğlu, Trabzon, Bursa, Erzurum, Kars, Adana, Balıkesir, Elazığ, Diyarbakır, Urfa, Artvin ekiplerinin diğer ekiplerden daha güçlü olduğu ve en değerli ekiplerin ise Erzurum, Trabzon ve Bursa olduğunu belirtmiş, ekiplerin kadınlı erkekli olmasına ayrıca önem verdiklerini yazmıştır. Bazı illerin oyunlarında kadınların olmayışının, kadınlarımızın oynamadığı anlamına gelmediğini ve kına gecelerinin asıl marifet sahiplerinin her ilde kadınlar olduğunu hatırlatarak kadının, her oyunda olması gerektiğini savunmuştur. Resim yarışmasında, Akademi’nin en önemli sanatçılarından arasında “*gönül eğlendirmek*” için yarışmaya katılan “*bir kadın*” Berger birinci oldu. Jüri’nin Avrupa’nın tanınmış 3 jüri üyesi olduğunu hatırlatan Eyüboğlu, bir senede hazırlanan eserleri bir saat gibi kısa zamanda incelenerek kararıldığını vurgulamıştır. Sözlerine daha sonra “*Acaba kendi memleketlerinde de bu kadar çabuk mu davranırlardı*” diyerek devam eden ve bunun böyle olmadığını dile getiren Eyüboğlu, ikinci ve üçüncü olan kişilerin mesleğin çilesini çektiğini, derece almalarına kimsenin şaşırmadığını söylemiştir. Birinci olan kişiye kendisi dâhil herkesin şaşırdığını söyleyen Eyüboğlu, Akademi’de konuşma yapan AICA delegelerinin konuşmalarını Halk Oyunları Yarışması olduğu için kaçırdığını ve üzüldüğünü, sonuçlanan resim yarışmasının ardından katılmadığı için artık üzülmeyeceğini yazmıştır. Berger’in gravür konusunda mesleki çilesini bildiğini ama en iyi yağlı boya resimde ise çilesinin olmadığını söylemiştir. Jüri’nin birinci seçtiği tablonun “*çocuk elinin tazeliğini buldu*”ğunu ve bunun resmi meslek edinen kişileri olumsuz bir şekilde etkilediğini yazmıştır⁷⁶⁷.

Ek-15’de sunulan yazıda, ikincinin birinci olması gerektiğini ve Aliye Berger’in istihsalinin “*ekmek elden su gölden*” olarak algılanmasının bile bu yarışmayı ne derece

⁷⁶⁶ Adnan Benk, Cemal Tollu’nun Tenkidçiliği, *Dünya*, 1 Ekim 1954.

⁷⁶⁷ Bedri Rahmi Eyüboğlu, Bir, İki, Üç, *Cumhuriyet*, 20 Eylül 1954, s.2.

gölgede bıraktığını yazmıştır⁷⁶⁸. Ek-16’da sunulan Zahir Güvemli’nin yazısında, tabloların imzasız olduğu, resimlere bakılınca üsluplarından dolayı ressamların isimlerini tespit etmede zorluk yaşamadığını ve d grubu sanatçıların bu yarışmada yaptığı hatanın tek nedeninin aynı biçem ile olaya yaklaşması olduğu ifade edilmiştir. Aliye Berger’in tablosu, yarışmaya katılan eserler arasında en canlı, hayat dolu, hareketli ve ritmi yüksek olan eserdir. Fethi Karakaş’ın ikincilik tablosunda, karanlık olması dışında kusurunun bulunmadığı ve istihsali balık tutan kişiler olarak yorumlamaya gittiğini yazmıştır. Denizin altının da gösterilmesini, duvar resminin özelliği olarak gören Güvemli, Karakaş’ın ikinci olmasına sevindiğini belirtmiştir. Balaban’ın derece alması gerektiğini düşünen Güvemli, Eren Eyüboğlu’nun hayal kırıklığı yaşattığını ve böyle bir fikre nasıl düştüğünü anlayamadığını dile getirmiştir⁷⁶⁹.

Ek-17 ve 18’ de sunulan İhsan Cemal Karaburçak’ın yazısını incelediğimizde, Yapı ve Kredi Bankası’nın üç jüri üyesinin İstanbul’da olmaları açısından en iyisi olduğunu vurguladığını ve Türk sanat ortamında en bilinen ressamların derece almadıkları söylediğini görmekteyiz. Buradan anlaşılan Akademi’nin katı kurallı bir çizgide hareket ettiği. Yarışma açıklandığında Venturi’nin darp edilmese de sözleriyle darp ettiğini yazan Karaburçak, birincilik alanın resminde istihsal olmadığını savunan akademizme karşı “*Her şer var. İşte bu kadar!*” ifadelerini ve Akademi sanatçılarının yapmış olduğu eylemleri doğru bulmamıştır⁷⁷⁰. Bankanın yarışmayı düzenleme tarzının yanlış olduğunu savunan Karaburçak, para karşılığında yollarından fedakârlık yapan önemli Türk ressamlarının yine aynı hataya düştüklerini belirtmiştir. Bu yarışma neticesinde daha net beliren memlekette Akademi sorunu gerçeği yatmaktadır. Sadece İstanbul’da değil memleketin her tarafında “*Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü*”nün tertiplenmesi ve buna önem verilmesi gerekmektedir⁷⁷¹.

Ek-19, 20 ve 21’de sunulan Bülent Ecevit’in yazılarında, üç jüri üyesinin çağın en önemli eleştirilenleri olduğunu ve başka hiçbir yarışmada olamayacak derecede önemli bir ekip oluşturulduğu bildirilmiştir. Karar anında salonun birbirine girdiğini belirten Ecevit, jürinin ressamlardan seçilmesi gerektiği gibi fikirlerle jürinin resimden anlamadıklarını dile getiren asılsız bir sürü fikirlerin ortaya atıldığını ve etkisinin halen

⁷⁶⁸ Vâ-Nû, Münekkidler Tenkidi, *Cumhuriyet*, 16 Eylül 1954, s.2.

⁷⁶⁹ Zahir Güvemli, Kalkınan Türkiye, *Vatan*, 16 Eylül 1954.

⁷⁷⁰ İhsan Cemal Karaburçak, Hakikaten Bir Hadise Karşısında Mıyız?... II, *Zafer*, 19 Ekim 1954.

⁷⁷¹ İhsan Cemal Karaburçak, Hakikaten Bir Hadise Karşısında Mıyız?... III, *Zafer*, 20 Ekim 1954.

bile sürdüğü bir yarışma olarak Türk sanatına damga vurduğunu söylemiştir. Fierens, Read ve Venturi'nin sanat zevkine güvenmeyen bir ressamın, kendini üstün gördüğünü dile getirdiğini ve her ressamın her yarışmaya girmemesi gerektiğini aksi halde de çıkan sonuçlara da saygı duyulması gerektiğini belirtmiştir. Bu ressamın Cemal Tollu'nun olduğunu göstermektedir. Bu yarışmaya kadar ressamların eser verdikleri sergilere jüri üyesi olduğunu, kendi üretimleri için oy kullandıklarını ve Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu yarışmada bağımsız bir jüri üyesi olduğunu vurgulamıştır⁷⁷². Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu yarışma bittikten sonra birkaç gencin birtakım geometrik şekillerle resim çizmeye koyulduğunu belirten Ecevit, jürinin yanıldığı ve Aliye Berger'in ressam bile sayılmadığı sonucuna varmıştır. Daha sonra ünlü bir Sanat Tarihi'sinin 10 tablo için cetvel hazırlandığını ve jürinin doğru olduğu yanlar olsa da birinciliğin yine yanlış olarak değerlendirdiğini belirtmiştir. Bu zihniyetten ise modern sanatın olmadığı ve sanatçının bütün yaratıcılığının tıklandığı anlamını çıkartmıştır⁷⁷³. Türkiye'nin istihali olan konunun olduğu yarışmayı Aliye Berger gibi bir gravürçünün kazanması, Türkiye'ye dair gözle görülür bir gerçekliğin olmaması gibi durumların kıyametin kopmasına neden olduğunu savunan Ecevit, Güneş ve tabiatın Türkiye'ye mal edilmesi gerektiğini düşünmektedir⁷⁷⁴.

Ek-22'de sunulan Ayşe Nur'un yazısında, Yeni İstanbul Gazetesi'nde üç jüri üyesi ile yapmış olduğu görüşmeye yer vermiştir. Yazısı, üç jüri üyelerine Türk resmi ve yarışmada tabloların seçilme kriterlerinin sorulduğu bir yazı olmuş ve bu yazı söyleşi şeklinde olmuştur. Venturi, Akademideki sergide Adnan Çoker'in soyut bir çalışmasını beğendiğini ve Türk sanatı açısından önemli bir detay olduğunu ifade etmiştir. Yarışma için söylediği ise birinciliği konudan en çok uzaklaşan ve konunun ismi ile hareket etmeyen özgür ruhlu tabloya verdiklerini söylemiştir. Avrupa'da genç sanatçıların sergilerde olması biraz zor iken Akademide açılan sergide bunu gördüğüne sevinen Fierens, eserler arasında non-figüratif olanların göze hoş geldiğini dile getirmiştir. Yarışmada ise Akademideki gibi canlı ve hareketli eserlerle karşılanmadıklarını, konunun üstünde zorlama bir tavrın bu izlenimi yarattığını söylemiştir. Türk sanatçıların halk sanatının izlerine yer vermelerini ve bu gayretle eser vermelerini olumlu bulan Fierens, bunun bu şekilde tam yönlü olarak gitmesini de tasnif etmediğini söylemiştir.

⁷⁷² Bülent Ecevit, Bir Jürinin Kopardığı Fırtına I, *Halkçı*, 16 Eylül 1954.

⁷⁷³ Bülent Ecevit, Bir Jürinin Kopardığı Fırtına II, *Halkçı*, 17 Eylül 1954.

⁷⁷⁴ Bülent Ecevit, Bir Jürinin Kopardığı Fırtına III, *Halkçı*, 18 Eylül 1954.

Read, yarışma için konunun sınırlandırılması sonucu bu sonucun çıktığını dile getirmiştir. Ayşe Nur'un "Yarışmada bir köylü ressam vardı?" sorusuna karşı, eserin üstünde durduklarını belirttikten sonra o eserde bile uluslararası etkilenmişlik olduğunu gördüklerini ve artık uluslararası etkilerin köylü sanatçıları bile etkilediğini savunmuşlardır⁷⁷⁵.

Ek-23'de sunulan Şevket Rado'nun yazısında, Rado jüri üyelerini Türkiye'deki hakemlere benzettiğini ve hakemlerin üstündeki haksız havanın, yarışmada da olduğunu savunmuştur⁷⁷⁶. Ek-24'de Vedat Nedim Tör'ün kaleme aldığı yazısında, Banka ve Vedat Nedim Tör'e atılan laflardan sonra bu yazıyı kaleme aldığı bildirilmiştir. Modern sanattan nefret ettiği hakkındaki sözlere katılmadığını dile getiren Tör, böyle bir yarışma yapıldığında bunların göz önüne alınmasını ve söylenen sözler ya da Akis'in 19 sayısında konuşmasına aldanılmaması gerektiğini ifade etmektedir⁷⁷⁷. Ekler-25'de Füreyâ Koral ile yapılan söyleşiye yer verilmiştir. Aliye Berger'in yaşamı ve dönemin en tartışmalı yarışması olan İş ve İstihsal Sergisi hakkında konuşmuştur. Aliye Berger'in o yarışma için çok emek harcadığını ve teslim edilmeye yakın bile üstünde fırça darbelerinin halen durduğu tabloya, birincilik gelmesine sevindiklerini dile getirmiştir⁷⁷⁸. Bu yazı tarafımızdan kısa ve özet bir şekilde gazetelerden alınmış ve aslı bozulmadan EKLER kısmına eklenmiştir. Bu başlıktaki amacımız, bunların sergi ve yarışma açısından birer belge unsuru olduğunu savunarak, siz okuyuculara aşılardı. Bu açıdan, dönem içinde yazılmış olan ve içerisinde entelektüel kimliklerin, siyasetçilerin, köşe yazarların bulunduğu bu yazılar, dönemi anlamamız açısından önemli kaynaklar olmuştur.

5.4. SERGİNİN TÜRK SANATI AÇISINDAN ÖNEMİ

1950-60 sanat ortamında, AICA'nın öncülüğünde İstanbulda gerçekleştirdikleri kongre sebebiyle Yapı ve Kredi Bankası'nın onuncu yıl dönümü münasebetiyle düzenlediği yarışmalar, döneme damga vurmuş, hatta bu yarışmaların etkisi günümüze kadar devam etmiştir. "İş ve İstihsal (üretim)" konulu resim yarışması, AICA'nın

⁷⁷⁵ Ayşe Nur, Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü, *Yeni İstanbul*, 16 Eylül 1954.

⁷⁷⁶ Şevket Rado, Hakeme İtiraz, Jüriye İtiraz, *Akşam*, 18 Eylül 1954.

⁷⁷⁷ Vedat Nedim Tör, Bir Müsabaka ve Bir Ders, *Akis*, 25 Eylül 1954.

⁷⁷⁸ Ülkü Demirtepe, Füreyâ Koral İle Söyleşi Alyoşa Efsanesi, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayını, Yıl 16, Sayı 46, Kış 1992, s.29-36.

üyelerinden H. Read, P. Fierens ve L. Venturi tarafından Aliye Berger'in "Güneşin Doğuşu" adlı tablosunun birinci seçilmesiyle Akademi ilk sarsılmasını yaşamıştır. Akademi'nin Anadolu Kübizmi'nin⁷⁷⁹ Türk sanatçılar etrafındaki büyüklüğü, onun işlevsel olarak önemini yitirdiğinin göstergesidir. Sanatçı bir aileden gelen Berger'in, soyut denemeler yapan ablası Fahrünnisa Zeid, yeğeni Nejat Melih Devrim ve Füreya Koral'da seramik sanatının yayılmasını sağlayan öncü sanatçılardır⁷⁸⁰. Türk Sanat Ortamında, aktif sanat çalışmalarıyla Nurullah Berk ve Suut Kemal Yetkin'in, 1953 yılında UNESCO'ya bağlı olan AICA'ya üye olmaları çok önemli bir hadisedir. Türkiye'de ise bu üyeliği denetlemek ve üye seçimi yapmak için "Türkiye Ulusal Komitesi"ni kurmuşlardır. 1954 yılında yapılan kongrenin İstanbul'da V. AICA kongresi yapılması yine bu komiteye bağlanmalıdır⁷⁸¹. Demokrat Parti'nin tarım alanındaki büyük çabaları, edebiyat ve plastik sanatlarda da konu olarak yansımıştır. Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu resim yarışmasına katılan sanatçıların eserlerinde tarım yoluyla kalkınma konusunun işlenmesi, bankanın bu konuyla ilgili bir yarışma da düzenlemesi tesadüf olarak algılanmamalıdır⁷⁸². AICA'nın ilk kez Türkiye'ye gelmiş olması Türk sanatının tanıtılması açısından da önemli bir hamle olarak algılandığı ve bunun için çoğunun Akademi'den olan hocaların eser gönderdiği

⁷⁷⁹Anadolu Kübizmi olarak adlandırdığımız sanat düşüncesi, Türk sanat ortamı için "ulusal sanat" olarak söylenmesinde fayda vardır. 2. Dünya Savaşı'nın hemen akabinde birçok sanatçının Avrupa'ya özellikle Paris'e gitmiştir (Nejat Devrim, Selim Turan, Avni Arbaş, Nurullah Berk, Zühtü Müridoğlu, Hakkı Anlı, Mübin Orhon, Tiraje Dikmen, Albert Bitran, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sabri Berkel ve Fahrünnisa Zeid). Bir grup sanatçının devlet tarafından araştırma için gönderildiği (Nurullah Berk, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Zühtü Müridoğlu), bir grubun orada yaşamak için gittiği (Nejat Devrim, Selim Turan, Hakkı Anlı gibi) görülmektedir. Berk, 1946 yılında kaldığı Paris'te incelemelerde bulunmuştur. İstanbul'a dönünce d grubu sanatçılarıyla Avrupa'dakinin "Latin Amerika Sanatı"nı, bizde ise "Anadolu Kübizmi"ne uyarlayarak Türkiye'nin yerel motiflerin kübist bir teknikle yorumlanmasından doğurmuştur. 1948-1955 yılları arasında Türkiye sanat ortamına hâkim olan "Anadolu Kübizmi" Akademizmin her sanat alanında görebileceğimiz geniş bir kitleye dönüşmüştür. Bu sayede modern sanatın başını çeken Kübizm ile Türk motiflerini birleştiren Berk, "Ulusal Türk Sanatı" yaratmak için yoğun bir çabaya girmiştir. Bu harekâta karşı Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu resim yarışmasının simgesi haline gelecek "Soyut Sanat" son vermiştir. Aslında yarışmada derece alan ilk üç eserden başka hepsinin Anadolu Kübizmi ile yapıldığını genelleştirmemizde sakınca yoktur. Jüri, modası geçmiş sanat düşüncesini beğenmediğini, bu sayede yarışmanın ardında ise bu düşünceden sıyrılarak sorgulamaya giren bir Akademi den söz edilmektedir. Bu sanatçılardan "birçoğu kaligrafi çıkışlı soyut resim yapmayı, soyutlama üzerine eğilmeyi "geleneksel" in yorumlanmasında bir yol olarak kabul etti; bu da Çağdaş Türk Resmi'ne Yapı Kredi yarışmasının getirdiği en önemli katkılardan biridir." Yarışmanın sonucunda yeni bir rota ile hareket eden sanatçılarımız, özgün olmak için yeni girişimlere ve soyut sanatı sorgulamaya başlamıştır. Sönmez, a.g.e., 2014, s.287-288.

⁷⁸⁰ Tansuğ, a.g.e., 1998, s.23-24.

⁷⁸¹ G. Esra Genim, *Nurullah Berk'in Sanat Yazıları* (Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2007, s.23.

⁷⁸² Bora Gürdaş, *1960-70 Yılları Arasında Türkiye'de Kültür ve Sanat Ortamı* (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s.14.

yarışma, o dönemin gazetelerinde büyük ilgiyle karşılanmıştır⁷⁸³. 1954 yılında yapılan bu yarışma, soyut resmin Anadolu topraklarında popüler olmasında kırılma anını oluşturmuştur. Hem sergi sonrası yaşanan tartışma açısından hem de Akademi'nin kendini sorgulanması açısından, sanatımız için dönüm noktası olmuştur⁷⁸⁴. Sezer Tansuğ, bu yarışma için “*Soyutlayıcı bir tavrın ödüllendirilmiş olduğu anlamına geliyor*” demesi, sanat eleştirilenliği yapan kişilerin ortak tavrıyla bunu doğrulayabiliriz. Tabloda, belli bir kural olmamasına karşın üretim enerjisini simgeleyen kocaman bir güneş motifi ve sararmış bir toprak ile birleşen etki, konuya yönelik yapılmış olduğunu göstermektedir⁷⁸⁵.

Yapı ve Kredi Bankası'nın öncülüğünde düzenlenen yarışma, ilk sivil-kurum sanat yarışması olarak sanat tarihimizde önemli bir yer edinmiştir. Yarışmanın, Akademi'nin kendini sorgulamaya başladığı ilk kırılma noktası oluşu da yine Akademilerin kendini iyileştirmesi ve moda olan soyut sanatın da bu kırılma noktasıyla öğrencilere aktarılacak olaması, sanatımız açısından yeni bir ivmenin ilk hamlesidir⁷⁸⁶. Türk Sanatı açısından modern sanattan çağdaş sanata geçişin ilk ödüllendirilişidir. Bu açıdan modern sanatın Anadolu Kübizmi'nin işlevsel olarak bittiğini söylemek ve çağdaş sanatın simgesi olan soyut sanatın, Türkiye sanatına girişinin ilk ödülü olarak betimlemek gerekmektedir. Anadolu Kübizm'i, her ne kadar Akademi'nin sanat dönüşümü açısından kurallara bağlı olsa da yarışmada, Yapı ve Kredi Bankası'nın istediği amaçla yapılmadığı için büyük tepkilere maruz kalmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cemal Tollu'nun sert eleştirileri için Akademi'nin çöküşünün ilk belgeleridir, denilebilir⁷⁸⁷. Bu çöküşün sebebi, Cemal Tollu'nun beklediği bir sonucu alamamış olmasından kaynaklanan küskün tavrının günümüze yansıyan bir gölgesi ya da onun acı bir tezahürü olarak mı yorumlamalıdır? Söz konusu yarışmada altıncılık gibi bir sonuçla karşılaşınca yarışmaya katılanların tümüne yakınının ele aldıkları konuları, kübist anlayış paralelinde yorumlamaları nedeniyle Anadolu Kübizmi'nin yaratabileceği etkiyi göstermek yerine jüri üyelerinin sanattan anlamadığı gibi

⁷⁸³ Gürdaş, *a.g.t.*, 2008, s.78.

⁷⁸⁴ Eroğlu, *a.g.e.*, s.119.

⁷⁸⁵ Tansuğ, *a.g.e.*, 1998, s.87.

⁷⁸⁶ Ali Asker Bal, “Türkiye’de Sanat Yarışmaları; Tartışmalı Bir Temsil Alanı”, *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, Yıl 2, Sayı 1, 2010, s.159-160.

⁷⁸⁷ Tansuğ, *a.g.e.*, 1998, s.87-88.

eleştirilerde bulunmuştur⁷⁸⁸. Eserleri konu ve biçim olarak aynı olan Akademi hocaları, jürinin konuşmalarında da dile getirdikleri gibi gerçekliğin yerine bilinçaltının, sezgilerin, sembollerin ve soyutlamacı anlayışın baskın ol göz önünde bulundurduklarını ve bu açıdan da Aliye Berger'in birinci olduğunu savunmuşlardır⁷⁸⁹. Bu kurulun kararıyla akademi-akademi dışı gerginliği, figüratif-non figüratüf tartışmaların başlamasına, Akademinin eğitimine ve öğretmenlerine duyulan güvenin sarsılmasına neden olduğu gibi seçici kurul tarafından 38 tablo sergilenmeye layık görülmüştür. 38 tabloda 10'unun ödüle layık görülüp ödüllendirilmesiyle ve Akademi dışından birinin birinci olmasıyla tartışmaların fitili de günümüze kadar ateşlenmiştir⁷⁹⁰. Yasa Yaman, sözlerine şöyle devam ederek yarışmanın Türk sanatı açısından önemini vurgulamıştır:

“Akademi dışında gelişen ve Akademi’ye hücum için kullanılan ‘soyut sanat’ savaşımının yasallaşmasını, uluslararası bir seçici kurulun kararıyla durumun tescillenmesini sağlamıştır. Tek ‘soyut’ anlatımlı resmin sahibi Aliye Berger, farkında olmadan çevresinde bir fırtına koparıyor ve bu yolla, çoğunluğunu d Grubu üyelerinin oluşturduğu ve Akademi yönetimini elinde tutarak sanatı güdümledikleri savlanan, Cumhuriyet’in bu ilk kuşak sanatçılarına; onların kübist/ konstrüktivist/ fütürist anlayışına saldırılar artıyordu. Uzun bir aradan sonra ilk kez yabancı uzmanların beğenisine ve takdirine sunulan yapıtlar üzerine verilen kararlar önemseniyordu”⁷⁹¹.

Dünya çapında önemli sanat tarihçilerin jüri üyesi olacağı bu yarışma, dönemin sanat ortamı açısından sanatın nasıl bir yol aldığını belirlemek için şu soruların sorulması gerekir: “Sanat alanında demokrasinin, sindirimin, yerellik-evrensel tartışmaların acaba neresindeyiz şimdi?” ya da “Sanata toplum katında ilginin neresindeyiz?” ya da “Uluslararası platformun neresindeyiz?”⁷⁹² gibi sorular

⁷⁸⁸ Kaya Özsezgin, “Uyanış”ın Bilinçli Modernizmi, *Cemal Tollu: Retrospektif Retrospective*, İstanbul: YKY, 2005, s.24.

⁷⁸⁹ Gürdaş, *a.g.t.*, 2008, s.77.

⁷⁹⁰ Yasa Yaman, *a.g.m.*, s.105.

⁷⁹¹ *a.g.m.*, s.106.

⁷⁹² Enis Batur, “1954 Resim Yarışması”, *Sanat Dünyamız*, YKY, Yayın yılı 16, Sayı 46, 1992, s.9.

yöneltilerek insanları düşünmeye iten Enis Batur, bu sorularla sanat camiasındaki konumumuzun 1954'te gerçekleşen AICA'nın 1992 yılına kadar süreçte niye bu kadar düştüğünü sorgulamaktadır.

AICA'nın Aliye Berger'e birincilik ödülü vermesiyle Modern Türk Sanatı'nda ilk dönemsel kırılma yaşanmıştır. Kübizm'i modern sayan d Grubu'nun sanatçılarının, yarışmada derece almamaları büyük yankı uyandırmıştır. Aliye Berger'in soyutlama yaparak üretim konulu resmi, güneşi kendine tema etmişti. Akademik sanat ile bağımsız sanat arasındaki çekişme olduğu kadar kadın-erkek sanatçıların çekişmesinde kadın yönlü çabanın ilk zaferidir. Bu yarışma, 1954'li yılların Türkiye'sinde cinsiyet ve mesleki açısından Akademi'nin çöküşüdür⁷⁹³. Berger, 1951 yılında Londra'dan döndüğünde ilk sergisini İstanbulda açmıştır. İstanbul manzaralarını, metal kalıplara oymuş ve bu kalıpları basım tekniğiyle "İntimiste" diye bilinen küçük boyutlu bakır oymalar dâhilinde eser vermiştir. Küçük boyutla eser veren sanatçı yarışmaya, 2x3 metre gibi büyük bir boyut ile ilk denemesini yaptığı yağlı boya resim ile katılmıştır. Anadolu Kübizmi'nin akademik anlamda en önemli hocalarının katıldığı bu yarışmaya birincilikle geçmesiyle, Akademi'den hoca olan sanatçıların eleştirilerine maruz kalmıştır. Anadolu Kübizmi olarak nitelendirilen hocaların buğday, tütün, çay üretimi, hayvancılık, balık avı olarak ele aldıkları istihali, Aliye Berger'in soyuta yakın çalışması ile güneşi tema etmesi farklılık oluşturmuştur. Berger, akademik sanat kurallarını, bilgiyi, eski değerleri bir kenara bırakarak soyuta yakın güneşi tablosunun ana teması haline getirerek renkli bir tuval yüzeyi yaratmıştır⁷⁹⁴. Berger'in bu konuyu tema olarak ele alması "yetiştği toprak, aile ortamı sanata teşvik ediciydi". Babası Şakir Paşa, kitap yazıp çeviri yapmış, annesi Sare Hanım, eğitim almadığı halde yağlı boya ve sulu boya çalışmaları yapmıştır. Halikarnas Balıkçısı olarak bilinen ağabeyi, Cevat Şakir ressamdı. Kendisinden iki yaş büyük olan Fahrünnisa Zeid ressamdı. Bu açıdan düşünüldüğünde, sanatçı Berger'in, kocası Carl Berger ile yaşadığı yıllar göz önüne alındığında "Güneşin Doğuşu"nu resmin amacı yapması tesadüf değildir⁷⁹⁵.

Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlediği yarışmayı önemli kılan, dünya çapında tanınmış Sanat Tarihçilerinin yarışmada jüri üyesi olmasıdır. Yarışma, yapılmadan tüm

⁷⁹³ Necmi Sönmez, "İstihsal" Sarmal Helix Yapı Kredi Koleksiyonlarından Bir Seçki, İstanbul: YKY, 12 Eylül – 31 Aralık 2017, s.185-188.

⁷⁹⁴ Emel Koç, *Alyoşa Aliye Berger Biyografisi*, 1. Basım, İstanbul: Can yayınları, 2004, s.159.

⁷⁹⁵ Koç, a.g.e., s.160.

katılacak kişilerin ve Türkiye’de sanat ile uğraşanların fırsat bildiği bir yarışmadır; fakat yarışma sunucu açıklandıktan sonra jüri üyelerine büyük eleştiriler yapılmıştır. Akademi hocaları, eleme kurulunca istenilen ölçüde eser yapmışlardı ve bu açıdan da dereceyi Berger’e kaptırınca tartışmaların günümüze kadar sürmesi kaçınılmaz olmuştur. Akademide çoğu hoca olan d Grubu sanatçıları göze çarpan üyelerden oluşmuştur. Nurullah Berk, kübist anlayışlı geleneksel minyatür ve hat sanatıyla birleştirdiği Anadolu Kübizmi’ni, Cemal Tollu, Anadolu ve Hitit motifleriyle kübist etkiyle çalışırken; Sabahattin Eyüboğlu, Anadolu motiflerini kullanmıştır. Zühtü Müridoğlu soyut denemeler yaparken Zeki Faik İzer, Paris’te öğrendiği sanatı, soyut ve dışavurumcu üsluplu denemelerle yansıtmaktaydı. Türk ressamlarınca benimsenen Paris eksenli Kübizm ve Anadolu Kübizmi bu dönemde etkilidir⁷⁹⁶.

Aliye Berger’in tablosunun birincilikle kazanması, büyük şaşkınlığa yol açmıştır. Tablosunda, hayal gücünü en çok soyuta yaklaştıran “*en yaratıcı*” kişi olduğunu savunan jüri, hareketli rötuşlarla çevrili bir kompozisyon yapmasının onu birinciliğe taşıdığını söylemiştir. Tabloda, güneş, toprak ve deniz birleşir; buğday yıkayan, küp taşıyan kadınlar, buğday yüklü bir araba, fabrika, koyun sürüleri, balıklar ve balık dolu sepet gibi detayla belli belirsiz figürler kendilerini göstermiştir. Yarışma, ilk kez AICA tarafından yapılmasıyla, “*memleket*” ve “*Türk Sanatı*” açısından önemli bir fırsat olmuştur. “*sürpriz sonuç*”la Berger’in kazanmasından, günlerce manşetlerinde övgüyle bahseden gazeteciler, sonuçla birlikte jürinin Berger’i kasten seçtiğini vurgulamış ve Berger’i ağır dille eleştirip jüriyi yerin dibine sokmuşlardır. Batının gözüyle değerlendirilen bu yarışmada, jüri üyelerinin objektif olmadığı, Türk sanatının resim anlayışının önemsenmediği, sanatçıların uzun uğraşlar verdikleri tablolarının kısa bir zamanla seçildiği ve sanat camiasının küçümsendiği gibi konuları basın günlerce yazmıştır. Aliye Berger’in tablosunda güneş, toprak ve denizin sembollerle anlatılması, Türk sanatında “*emek*” unsurunun dikkate alınmadığı ve bizim insanımızın yoksullukla baş edebildiğinin bu tabloda yer almadığı gibi söylemlerle yankılanmıştır⁷⁹⁷.

“*İlk kez*” bir banka, kültür ve sanat ödülü vermesi, amacının da “*sanatçıları desteklemek ve boş duvarları doldurmak*” ilkesiyle belirtilmesi üzerinde durmamız gereken bir konudur. Yarışmanın diğer getirisi, “*boyut ve konu açısından Türk resminde*

⁷⁹⁶ a.g.e., s.161.

⁷⁹⁷ Elvan, a.g.e., s.23-24.

sınırların kalkmasıdır”. İstanbul’un sanat ortamında sergileme olarak da bankanın yapmış olduğu yarışma önemlidir. Ayrıca yarışmadan sonra 18 tablonun satılması da sanat piyasası açısından çok önemlidir. Bu sergiye eserlerin yarısının satıldığı ilkesi de bunun önemini vurgular niteliktedir⁷⁹⁸.

Batı’da Kübizm, 1920’lerde tamamen etkisini yitirdiği halde 1954’lerde Akademi’nin ‘analitik kübizm’ anlayışıyla eserlerin üretildiği bu yarışmada, Aliye Berger’in Batı ile çağdaş konu olan soyutun kazanması, yeni sanatın Türkiye’deki ilk resim başarısıdır. d Grubu’na karşı kazanılan soyut sanat üretimi, Türkiye’de o dönemde Adnan Çoker, Lütfü Günay, Sabri Berkel, Mübin Orhon, Orhan Peker, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Ali Hadi Bara, Sadi Çalık, Abidin Dino, Fahrünnisa Zeid, Nejad Devrim, Albert Bitran, Tiraje gibi resim-heykel sanatçılarının soyut sanat ile ilgili kompozisyonlarının başarısıdır⁷⁹⁹. 1950’lerde sanat yazarlığı yapan Tunç Yalman, Bülent Ecevit, Adnan Benk, Zahir Güvemli ve Vedat Nedim Tör’de, Türk resminin bu yarışma sonucu ile kendini sorgulanmaya başlaması ve ders çıkartması gerektiğini yazılarında vurgulamışlardır⁸⁰⁰.

1950-60 Türk sanat ortamı açısından önemli olan bu yarışma, AICA’nın öncülüğünde sonuçlanmasının ardından Akademi’nin sorgulanmaya başladığı o döneme Cumhuriyet ilkesinin sanatla değişen Türkiye’yi ile bakmak gerekiyor. 1954 yılında AICA’nın V. Kongresi’nin İstanbul’da yapılmış olması da tesadüftür. Jürinin kongre için gelen sanatçılardan seçilmiş olması daha önceden planlanan bir durum değildir. 36 ressamın, 38 tablonun genel bir Anadolu Kübizm’i sanatıyla ele alması da tesadüf değildir. İstihsal konulu resim yapma gayretini yıllardır ortak bir dille ele alan sanatçılar, “Yurt Gezileri” ve “Halkevleri” ile aynı çalışmaların devamı niteliğindedir. Tarlada çalışan, üzüm, tütün, portakal, pamuk toplayan, ekin biçen, traktör süren insanlar, eğlenen ve mutlu yüzlerin çizilerek bir açıdan kendilerinin yaptıklarıyla tekrarlandıkları, modern Anadolu’nun portresini yapmışlardır. Anadolu konulu bu tabloların, Anadolu’nun mutlu yüzleri ve bir nebze de olsa gerçek bir yoksul Anadolu yüzleri çizilmediği anlamları da çıkartılabilir⁸⁰¹. Dönemin modası haline gelen soyut,

⁷⁹⁸ a.g.e., s.29.

⁷⁹⁹ Sönmez, a.g.e., s.45-46.

⁸⁰⁰ a.g.e., s.49.

⁸⁰¹ Anadolu’nun mutlu yüzlerini tercih etmeyen İbrahim Balaban, köylü ressam olarak nitelendirilen, bu yarışmada yine köylü gerçekçiliği felsefesi ile olaya yaklaştığını ve o dönemin sanat ürünlerinde yapılmış eserlerinden de anlaşılmaktadır. 1945-50’li yılların köylü söylemini yazarlar, entelektüel insanlar

AICA jüri üyelerinin Aliye Berger'in seçilmesinde rol almıştır. Berger'in plastik söylemindeki soyut anlayışın, diğer sanatçıların Kübist etkisinden çok uzakta bir söylem ile yapıldığı tablolarından da anlaşılabilir. Jüriye göre Berger'in tablosu, hayal gücü kullanan ve dönemin moda etkisi ile en yaratıcı kişi olması dolayısıyla seçilmiştir. Yarışmanın sonucunda Akademi'nin kendisini sorgulaması açısından ve Akademi-yenilik ikilemi açısından yeni bir kabuk yaratılması konusunda kendini yenilemeye gitmek zorunda kalmasında bile yarışmanın tesiri sonradan anlaşılacaktır⁸⁰².

25 Eylül 1954 tarihli "*Bir Ayın Sanat Olayları*"⁸⁰³ adlı yazısıyla Ferhat Sılacı, serginin Türk sanat tarihi açısından önemine vurgu yapmıştır. Eylül ayında gerçekleştirilen yarışmanın sanat ortamı açısından folklorda, resimde, afişte ve diğer farklı branşlarda yapıldığını ve bunun sanatçılara destek olarak yansıtıldığını, farklı branşlara teşvik edici rol üstlenen Yapı ve Kredi Bankası'nın ileri süreçlerde daha kapsamlı bir durumla kendisini geliştirdiğini söylemiştir. Halk Oyunları Festivali'nin, beklenildiğinden çok daha fazla ilgiyle karşılandığını ve 4 gece üst üste oynanılan oyunlarda, Açık hava Tiyarosu'nda boş yer olmadığını söylemiştir. Halk oyunları konusunda "*primitif*" kendine has gelenekleri olan ve taklid edilemeyen folklorumuzdur. Türk ressamlarımızın ilk kez Avrupa jürisi karşısına çıktığını belirten Sılacı, 2x3 metre boyutlarında tabloların yapıldığı ve bu boyutun ülkemizde denenmemiş büyüklükte olduğunu belirtmiştir. 36 sanatçının 38 tablo ürettiği bu yarışmada, sonucun açıklanması sanat çevremizde hayal kırıklığına neden olmuştur. Dedikoduların yapıldığı, tartışmaların olduğu resim yarışması, Akademide görev alan hocaların mükâfat alamayışları, bazı kişilerce "*bir iktidar değişikliği*" olarak yorumlamışlardır. Yarışmada genç sanatçıların ön plana çıktığı görülmüş ve bu tartışma alanı içerisinde jüridekiler "*konunun sınırlandırılmasının sanatçının hayaline engel olduğunu*" düşünmüşlerdir ki bu açıdan da "*dereceleri konudan uzaklaşmaktan*

olmuştur. "*Köylü Söylem*" anlayışı, sanat dünyamızın malzemesi haline yine bu dönemlerde olmuştur. Ressam İbrahim Balaban'ın 1953 yılında açmış olduğu "*İlk kişisel sergisi de bu dönemin "en çok" rağbet gören ve hâsılat yapan*" köylü temalı bir nitelik vardır. 1950'li yıllarda köylerden kentlere göçlerin yaşanması açısından başlangıç noktası olmuş ve kente gelen insanların konut sorunları, işsizlik ve nüfus dengesinde çarpıklaşma, resim sanatına da yansımaya başladığı yıllar olmuştur. Detaylı bilgi için bakınız, Yasa Yaman, *a.g.m.*, s.97.

⁸⁰² Yusuf Çetin, Mehmet Ali Avcı, "Türkiye'de Cumhuriyet ile Birlikte Değişim-Dönüşüm Sürecinin Sanata Yansımaları ve "İstihsal (Üretim)", "İmgenin Gücü" Resim Yarışmaları Üzerine Bir Değerlendirme", *The Journal of Academic Social Science Studies*, Number 24, Spring 2014, p.50-51.

⁸⁰³ Eylül ayının tüm sanat olayları ve yarışma ile ilgili detaylı bilgi için bakınız, Ferhat Sılacı, *Bir Ayın Sanat Olayları*, *Akşam Gazetesi*, 25 Eylül 1954, s.4-5.

korkmıyanlara, konuya zincirle bağlı kalmıyanlara verelim” demişlerdir. Söyledikleri gibi de yapan jüri üyeleri, Akademinin salt kalıplı kübist anlayışının tersine soyut anlamlı çalışmalarını dikkate alarak sırasıyla Aliye Berger, Fethi Karakaş, Hakkı Anlı, Remzi Türemen, Haşmet Akal, Cemal Tollu, Kemal Yükselengil ile Halit Doral, Abdurrahman Öztoprak, Salih Acar ve Antranik Kılıçcı olarak derece yapmışlardır. Öte yandan AICA delegeleri için Güzel Sanatlar Akademisi’nde “Modern Türk Resim Sergisi”de aynı akademi hocalarıyla yapıldığını vurgulayan Sılacı, Türk resmini 19. yüzyılın realizmi ve Avrupa’nın modern resminin taklidi olarak yorumlamışlardır. Bu sergi bile yarışmanın nasıl bir değerlendirme yaptığını kanıtlamaktadır⁸⁰⁴.

Türk kültürüne, yarışma yaparak katkı veren Yapı ve Kredi Bankası tarafından, tarımsal toplumdaki endüstri toplumuna geçişin hedeflendiği 1950’li yılların sosyo-kültürel ve sosyo-politik gelişmeler neticesinde “İstihsal” konusu ele alınmıştır. 1950’li yıllarda, “memleketçilik” ve “ilerleme” gibi söylemlerin kavramsallaştırıldığı görülmekte ve plastik sanatın düşüncesi “milli” bir sanat ile Batı plastik etkilerini bir arada kullanmaktır. Bankanın açmış olduğu yarışma, Türkiye’deki milli ilerleme ve liberal söyleme uygun olduğundan ve bu sayede “ilk geniş çaplı kültürel destek olması açısından” bir ilke etrafında yapılmıştır. Liberal politikasının gelişme kaydettiği bu yıllarda, ekonomik olarak özel kurumların yükseldiği görülmüş, bu kurumlar kendini kültür-sanat destekleriyle göstermeye çalışmıştır. Yapı ve Kredi Bankası’nın açmış olduğu yarışma dönüştürme yılları etrafında “*Türkiye’nin iktisadi hayatından çeşitli istihsal faaliyetleri*” konu edinmesi, doğal olarak görülmelidir. Bu durum Sanat Tarihi açısından da son derece önemli olunmuştur. Türk resmi ilk defa uluslararası jürinin önünde değerlendirilmiştir. Aliye Berger’in ilk kez yaptığı yağlı boya ile birinci olmasının arkasında, hareketli bir kompozisyon şeması ile soyuta yönelim söz konusudur. Berger’in eserinde “form-renk birlikteliği”, akademik kurallara bağlı olmayan ve resmin kompozisyonunda hiç bitmek bilmeyen “araştırıcı çizgi”ler tüm eserde özgür hamleli hareketle bitmemişlik hissi vermiştir. Jürinin bu kararı almasında en büyük etken ise Kübizm’dir. Bilinildiği üzere Avrupa’da kübist etkiler 1920’li yıllarda bittimiş ve buna rağmen Türkiye’de sanat ortamında geleneksel bir hal alan, Anadolu kübizmine, jürinin gözüyle Analitik Kübizm yorumlaması yapılmıştır. Kübizm’in bitmişliğine karşı, Avrupa’da moda olan Soyut Sanat’ı tercih eden jürinin böyle bir

⁸⁰⁴ Sılacı, a.g.g., s.4.

kararı vermesi gayet normaldir. Şunu da belirtmek de fayda vardır: Türkiye’de soyut çalışmaları bu tarihlerde yapılmıştır. Adnan Çoker, Lütfü Öney, Sabri Berkel, Zühtü Müridoğlu, Mübin Orhon, Kuzgun Acar, İlhan Koman, Fahrünnisa Zeid, Nejat Devrim gibi sanatçıların resim ve heykel plastisisizminde soyut vardır. Türk resim sanatı açısından önemli sonuçlar doğuran yarışma, sanat konusunda resmi her ne kadar Yapı ve Kredi Bankası’nın istediği gibi yönlendirmeye çalışmışsa da jürinin verdiği kararın önüne geçilemeyen bir sonuç çıkmıştır. O dönemin yazılarında Ekler bölümünde sunulan, Tunç Yalman, Bülent Ecevit, Adnan Benk ve Zahir Güvemli gibi dönemin sanat eleştirmenleri bu yarışmanın “ders” niteliğinde olduğunu vurgulamışlardır. Aliye Berger ve jüriye karşı girişilen eleştirilere Necmi Sönmez, Türk resminin kendisini sorgulanması gerektiğini ve yarışmanın 1950-60’lı yıllarda “söz ve yaratma” özgürlüğüne açık bir katkı olarak yorumlamıştır⁸⁰⁵.

⁸⁰⁵ Necmi Sönmez, “1954 Yapı ve Kredi Bankası’nın Resim Müsabakası ve Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri”, *Aliye Berger Güneşin Doğuşu*, Maçka Sanat Galerisi Kataloğu, 20 Aralık 1994 – 7 Ocak 1995.

ALTINCI BÖLÜM DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

DEĞERLENDİRME

1.Bölümün Değerlendirmesi

Figüratif ve geleneksel Türk minyatür sanatı, kültürümüz ve geleneklerimizin sonucu olarak figüratif tasvirlerle ihtiyaç duyulması açısından önemlidir. Bu bölüm, özellikle sonradan batılı bir anlayışla soyut sanata geçişin anlaşılması açısından temel bir zemin oluşturmaktadır. 1. bölümde açıklanan tüm alt bölümler, bu figüratif zeminin bilimsel açıdan güçlendirilmesi amacıyla yapılmıştır.

Türk resim tarihi açısından değerlendirildiğinde, Türklerin ilk uygarlıklarının konar-göçer toplumdan Uygur yerleşik yaşamına geçtikleri süreçte, taşınabilir eserler ve sanatsal faaliyetler ile uğraştıkları söylenebilir. Uygurların farklı alanlarda yapmış olduğu yenilikler, sanatta da görülmektedir⁸⁰⁶. Uygurlar, Türk sanat tarihi açısından ilk resim örneklerinden söz edilebilen fakat biçimsel kaygılar taşımayan örneklerle görülmüştür⁸⁰⁷. Uygurlardan Anadolu'ya gelen Türklerin, resim anlayışlarında Uygur perspektifinin benimsendiği ve bununla birlikte, birçok Orta Asya geleneğini Anadolu'da İslam sanatı ile bütünleştirmeye yönelik uygulandığı; Selçuklu'nun mimarisindeki detaylar ve Beylikler dönemi mimari eserlerinde Orta Asya izlerine rastlandığı bilinmektedir. Osmanlı'da yeni minyatür denemelerinin yapıldığı ve bunların saray tarafından desteklediği bir dönem söz konusu olmuştur. 18 ve 19. yüzyıllarda batı ile minyatür çekişmesinin hızlandığı ve bu yüzyıllarda batı hayranlığının birçok alanda olduğu gibi resim alanında da baskın biçimde yaşandığı bir dönüşüm söz konusudur.

1923 yılı ve sonrasında yaşanan dönemde, Mustafa Kemal Atatürk'ün çağdaşlık idealleri, sanatçıları devlet eliyle yönlendirmek, yetiştirmek ve eğitim için Avrupa'ya göndermek boyutlarında görünür olmuştur⁸⁰⁸. 1923-1946 yıllarında devlet tekelinde yürütülen bir sanat politikası izlenmiştir. Bu dönem, resim alanında sanatçıyı teşvik

⁸⁰⁶ Detaylı bilgi için Bakınız, Yaşar Çoruhlu, *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*, 2. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi Yayınları, 1998, s.9-115.

⁸⁰⁷ Güner İnal, *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995, s.5-7.

⁸⁰⁸ Nurullah Berk, Hüseyin Gezer, *50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli*, 1. Baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s. 41-43.

etmek amacıyla yarışmaların düzenlendiği, ödüllerin verildiği verimli bir dönemdir⁸⁰⁹. Öndin, bu dönemde, sosyo-kültürel ve sanatsal açıdan CHP'nin devrimlerine karşı gelmedikçe özgür bir sanat ortamı olduğundan söz etmiştir⁸¹⁰. 1946'da Liberal söylemleriyle başa geçen Demokrat Parti, sanat ve sanat kurumlarına karşı tutucu bir yaklaşımla yerleşik her algıyı yok etmiştir⁸¹¹.

2. Bölümün Değerlendirmesi

Tezin çizgisel tarih yaklaşımı nedeniyle sunulan ardışık bölümlerine bu kısımda Avrupa'da soyut sanat kısmı, özellikle eklenmiştir. Bu kısmın, soyut-soyutlama ve non-figüratif kavramlarının 1950-1970 dönemi sanat ortamını anlayabilmek açısından ayrıca önemli olduğu düşünülmektedir. Buna göre; 2. bölümde ayrıntılarıyla açıklandığı gibi soyut sanat, doğada var olan gerçek nesnelere betimlemek yerine, biçimler ve renklerin, temsili olmayan veya öznel kullanımı ile yapılmasıdır. Non-figüratif sanatta, objeler ve betimlemeleri gerçek birer nesne ya da varlık olarak tanınmaz, yalnızca sanatsal gerçeklik düzleminde var olurlar⁸¹². Soyutlama, nesnenin sahip olduğu ayrıntıları arındırma veya silme işlemidir. Soyutlama; felsefe, sanat, toplum bilimi, politika gibi birçok alanda kullanılır. Soyutlamada doğa izlenimi yoktur ve insan zihninde yapılıır⁸¹³.

Soyut ifadecilik, soyutlama yada non-figüratif (figürsüz) diye adlandırılan bu sanat, objelerin doğadaki görüntülerine bağlı olmayan bir perspektif ile hareket etmiştir. Soyut sanatın kuramcısı olarak gösterilen Kandinsky'ye göre gerçek figürsüz resim; tamamıyla soyut olarak tasarlanan, sanatçının rengi kendi duygularını ifade etmek için kullandığı yaklaşımdır. Soyut resimde sanatçının amacı, çizgi ve renkleri düzenli bir biçimde yüzey üzerine yerleştirerek duygusal kompozisyonlar elde etmektir. Soyut sanat, canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip, resimde renk, çizgi ve düzlemleri düzenleyerek bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaçlar⁸¹⁴.

⁸⁰⁹ Detaylı bilgi için Bakınız, Berk, Gezer, *a.g.e.*, s.41-79.

⁸¹⁰ Nilüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 1. Basım, İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003, s.256.

⁸¹¹ Metin Toker, *Tek Partiden Çok Partiye 1944-1950*, 3. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1990, s.125.

⁸¹² <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/non-figuratif-sanat/19216> (Erişim Tarihi: 11.07.2019)

⁸¹³ <http://furkanucar.com.tr/soyutlama/> (Erişim Tarihi: 11.07.2019)

⁸¹⁴ <https://edebiyatvesanatakademisi.com/resim-sanati/non-figuratif-sanat/19216> (Erişim Tarihi: 11.07.2019)

Bu bölüm değerlendirildiğinde, tezin diğer bölümlerine yapılan katkının yanı sıra soyut, soyutlama, non-figüratif kavramları arasındaki kavram karmaşasına da açıklık getirilmiştir.

3. Bölümün Değerlendirmesi

1950-1970 sanat ortamında köklü adımların atıldığı, liberal ekonomik yöntemle hareket eden Demokrat Parti'nin Türk sanat ortamı adına özgürleşme ve bireyselleşmenin devlet tekeline kalkmasıyla beraber bireysel sanat dönüşümü ile hareket eden bir yapılanmaya girmiştir. Modernitenin Türkiye'de geçerlilik kazandığı soyut sanatın ilk evresinin ve üslup kavramının tartışıldığı, geçerliliğinin hissedildiği ortamda, sanat grupların veya resimde perspektif olan dönemin modası soyuta yönelimin yaşandığı bir dönemdir. Bu bölümün değerlendirilmesi yapıldığında, İstanbul ile sınırlandırılan sanat merkezinin bu dönemden sonra İzmir, Ankara gibi illerde varlığını sanat kurumları, banka ve koleksiyonerlerle oluşturulan yeni mekâna ihtiyacın galerileşme olgusu ile yaşandığı bir dönemdir. 1950'lerde Türkiye'de sanat dönüşümün kendisini bulması açısından arayış ve yönelim içerisinde olduğu, Türk sanatçıların geleneksel ve batı ilkesi etrafında üretim yaptıklarını ifade edilebilir. 1960'lı yılların kültürel canlılığı ve sanatçının bireysel üslupla hareket ettiği, siyasi açıdan ise Türkiye'de kaotik bir düşünce sistemine girecektir. 1970'lerden başlanarak işçi- işveren ilişkisinin yaşandığı toplumsal yaşamda kentte gelen köylü nüfusunun hızlı artışının bu dönemde, gecekondulaşma faktörü sanat açısından belirgin bir hal almıştır.

4. Bölümün Değerlendirmesi

Sanat dönüşümü, 1950'den 1970'li yıllara ve hatta günümüze kadar gelen özgür mekân sahipleri tarafından açılan galeriler, sanatçıları destekleyen sergi ihtiyaçlarını gideren kurumlar ile yaşanmıştır. Sergi mekânlarının yaratılması açısından özel galerilerin ilk faaliyetlerini sürdürmesi ve Maya⁸¹⁵ galerisinin açılması diğer girişimlere örnek olmuştur⁸¹⁶.

⁸¹⁵ Özel galeriler ile ilgili detaylı bilgi için Bakınız, Mehmet Üstünipek, *Cumhuriyet'ten Günümüze Türkiye'de Sanat Yapıtı Piyasası*, (Doktora Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.

⁸¹⁶ Neclâ Çakmakoğlu, "Galeri", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, 1. Baskı, İstanbul: Yem Yayınları, 1997, s.640.

1950-1970 sanat ortamında özel galeriler, sanata meta olarak bakmasa da 1970'li yıllarda sanat yeni bir iş imkânı olarak görülmeye başlanmış ve bir sektör haline dönüşmeye başlamıştır. Bu sanat ortamında, sanat ve koleksiyonerliği ticaret olarak görmeyen diğer özel kurum ise bankalardır. Bankanın yapmış olduğu koleksiyonerliğin temelinde, eserlerin alınıp satılması bağlamından daha çok, nicelik kaygılarıyla temellenen bir prestij kaygısı olarak açıklanabilir. Bu amaçla beraber, çoğu bankaların kendi arşivlerini oluşturması ve bunları izleyicilerle buluşturmak üzere galeriler açmaları, 1950-1970 dönemi sanatçıları motive eden önemli bir kaynağa dönüşmüştür.

UNESCO'nun kültür kategorisinde yer alan AICA, Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği, 1949 yılında Paris'te kurulmuştur⁸¹⁷. AICA Türkiye, 1953 yılında Nurullah Berk, Suut Kemal Yetkin, Fikret Adil, Yaşar Nabi, Burhan Toprak, Hüsamettin Bozok, Bülent Ecevit ve Cemal Tollu gibi isimlerle kurulmuştur⁸¹⁸. AICA ve AICA TR'nin amaçları, sanat eleştirmenlerini disiplinlerarası bir arenada bilinçli bir gelişime dâhil etmek, bu konuda katkı sağlamak, görsel sanatlar alanlarındaki etkileşime katkıda bulunmak ve derneğin kendi bünyesinde bulunan eleştirmenlerin haklarını korumaya çalışmaktır⁸¹⁹.

5. Bölümün Değerlendirmesi

Yapı ve Kredi Bankası'nın 1954 yılında düzenlediği onuncu yıldönümü etkinliklerinde farklı dallardaki yarışma için yüklü bir miktar bütçe ayrılmıştır⁸²⁰. Yarışma, özel bankaların düzenlendiği ilk sanat yarışması olması nedeniyle de önemli bir yer edinmiştir. Yarışmada resim, afiş, müzik, senaryo, kitap ve halk oyunları gibi farklı dallarda yapılan yarışmada⁸²¹, resim ve afiş kategorisi jüri üyeliğini AICA delegelerinden L. Venturi, H. Read ve P. Fierens ile yapmışlardır⁸²². Sanat dünyası açısından olumlu ve bununla birlikte resim alanında tartışmalı yanlarıyla da ses getiren

⁸¹⁷ Zeynep Özalın, *Sanat Eleştirisi Kültürünün Türkiye'de Gelişimi 1880-1980* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016, s.61.

⁸¹⁸ (<http://aicaturkey.org/misyon> (Erişim Tarihi: 11.05.2019))

⁸¹⁹ (<http://aicaturkey.org/misyon> (Erişim Tarihi: 11.05.2019))

⁸²⁰ Hasan Ersel, *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat.*, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 2014, s.18.

⁸²¹ Necmi Sönmez, "Çoksesli Bir Görsel Sanat Ortamına Doğru İlk Adımlar-1954 Yapı Kredi Resim Yarışması'nın Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri", *Resim Tarihimizden: 'İş ve İstihsal' 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması*, 1. Basım, İstanbul: YKY, 5 Kasım 2004-8 Ocak 2005, s.61.

⁸²² Oğuz Erten, *Türk Plastik Sanatlarında İlkler*, 1. Baskı, İstanbul: Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2012, s.178-179.

AICA jüri değerlendirmesi, Türk resminin çeşitli açılardan sorgulanması açısından ilk hamle olarak Türk sanat tarihine geçmiştir. Değerlendirme sonuçları, Aliye Berger'in bir lirik soyutlama olarak nitelendirilebilecek eseri ve aynı zamanda ilk yağlıboya tablosuyla birinci olması nedeniyle, tartışma konusu olmuştur. Bu yeni durum, yarışmaya yoğun bir katılım gösteren ve Lhote Kübizmini benimseyen Akademi sanatçılarının, kültürel izler taşıyan Anadolu Kübizmi'ni oluşturmaya çalıştıkları yeni biçimci yaklaşımlarının değer bulması nedeniyle tartışmalı bir olguya dönüşmüştür. Bu olgu, akademi sistemin sorgulanmaya başlaması nedeniyle bir kırılma noktası olarak değerlendirilmektedir. Bu kırılma, Akademi'nin kendini yenileme çabaları ve dönemin modası olan soyut sanatın⁸²³, 1954 yılından 1960'lara kadar Türkiye'de sanat ortamına hâkim olması nedeniyle, sanatsal bir açılım sunar.

Yapı ve Kredi Bankası, düzenlediği çeşitli etkinlikler ve yarışmalar ile Türkiye sanat ortamının önceleri belli bir süreliğine de olsa canlılık getirmiş fakat sonraları sanatı, Avrupa'da yaygınlaşmış bir çağdaşlıkla ele alarak sanatsal faaliyetleri tutarlılıkla sürdürmüştür.

⁸²³ Ali Asker Bal, "Türkiye'de Sanat Yarışmaları; Tartışmalı Bir Temsil Alanı", *Acta Turcica Çevirimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, Yıl 2, Sayı 1, 2010, s.159-160.

SONUÇ

Tezin sonuç kısmında, araştırmanın bilimsel niteliğini artırmak amacıyla, araştırma sorularıyla örtüşen tutarlı bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu yaklaşımın yanı sıra bölümlerde ayrıntılarıyla sunulan bulgular arasında anlamlı ilişkiler kurularak Türk sanatı tarihi açısından önem taşıyan sonuçlara varılmıştır. Giriş bölümünde çalışmanın ilgili bölümlerine yönelik sorulan sorular, bu kısımda yanıtlar oluşturması amacıyla, maddeler halinde sunulmuştur;

Birinci Bölüm’de Türk sanatında geleneğin oluşması bağlamında sorulan sorulardan biri “*Türk sanatında geleneğin konumu nedir?*” sorusudur. Bu soruyla ilişkili olarak Türk sanatının kökeninde, Uygur geleneği minyatür sanatının yer aldığı söylenebilir. Bu geleneksel yaklaşım, Orta Asya’dan Anadolu’ya kurulan Türk devletlerinde tutarlı bir perspektifle gelişme kaydetmiştir. Kurulan Türk devletlerin coğrafi kültürü, minyatür sanatı ve dönemin yaşamına uygun bir perspektifle döneme ayak uydurmuştur. Minyatür sanatının geleneksel biçiminde 18. yüzyıla kadar bir Uygur perspektifi ile iskeletin oluştuğu, bu dönemin batılılaşma etkisiyle minyatür-batı resmi arasında kalan sanatçı kuşağının geleneksel-uygur etkisini yok ettiği kayıtlara geçmiştir. Bölümün ikinci sorusu “*Türklerin toplumsal gelişme süreci içinde yarattıkları ve sanatlara yansıyan maddi ve manevi değerler nelerdir?*” şeklindedir. Buna göre, Türk minyatür sanatının geleneksel ifade gücü, yaşam biçiminden ve toplumsal inanış, gelenek, görenek siyasi ve dini inançlarından kimlik bulmuştur. Bu bölümde sorulan diğer soru ise “*Türk resim kültürü nasıl oluşmuştur?*” olmuştur. bu soruya kısaca, Türk kültürünün şekillenme sürecinin Orta Asya’da aranması gerekmektedir görüşü ile yanıt verilebilir. Bu kültürün izinde konar-göçerlikten yerleşik yaşama geçen Türklerin, plastik geleneğinin yaşam ile bağlantılı olmasından kaynaklıdır.

İkinci Bölüm, çalışmanın ana yapısını oluşturan soyut sanat yaklaşımının anlaşılmasına zemin oluşturan bir yapıdadır. Bu bölümde, bu yapı oluşturulurken bir çok soru sorulmuştur. Bunlardan ilki, “*Soyut sanatın oluşumunda ortaya çıkan felsefe ve toplumsal farklılıklar nelerdir?*” şeklindeki sorudur. Soyut sanatın oluşmasında en etkili olan olgu, İkinci Dünya Savaşı’nın yaratmış olduğu psikolojik etkilerdir. Soyut görüşlü felsefenin zemini 20.yüzyıl modern akımları ve resim dilini nesnesiz sanat ile bulmaya çalışan Moskova ekolünde görmek mümkündür. Soyut felsefede, insanların ve toplumların dışlanmadığı evrensel bir söylem olduğu, insana zarar veren her türlü

kirliliğinin yine sanata yansıtıldığı eserlerdeki öğelerden anlaşılmaktadır. Bölüm için bağlantı olacak bir diğer soru ise “*Rusya’dan Amerika’ya soyut sanat, nasıl bir plastik dönüşüm geçmiştir?*” sorusudur. Soyut sanatın Malevich ve Kandinsky kökenli Moskova’dan sıyrılıp, Avrupa’ya (Paris-Londra-Berlin) geçişi ve İkinci Dünya savaşının yıkımının etkisiyle Amerika’ya giden sanatçıların (New York) soyut sanatı bir ifade biçimi olarak kullanmaları, bu dönüşümün plastik niteliğini göstermektedir. Buna göre nesnesiz sanat yerini, dokusal ve jestüel etkilerin yoğun olduğu arayışlara bırakmıştır. Bu dönüşüm, soyut sanatın düşünsel plastik yapısının yüzeysel bir plastik yapıya doğru evrildiğini göstermiştir.

Üçüncü Bölüm’de, 1950-1970 sanat ortamının, Türk siyasi-ekonomik yapısının ve toplumsal olaylarının bilgi ve belgeleri yardımıyla araştırılmasını ve anlamlandırılmasını amaçlayan bir yol izlenmiştir. Sanat dünyası açısından bu dönem ve bu bölüm, Türkiye sanatının gelişmesi ve değerinin perçinlenmesi açısından hazırlık dönemi olarak yorumlanmalıdır. Bu bölümde ele alınan konu ve olaylar, sanata olan devlet desteğinin kesilmesinden doğan eksiklik, çeşitli kurum ve kuruluşların desteklerini ve sanat gruplarının bireyselleşmesi ile kapatılmaya çalışılmıştır. 1923-1970 sanat ortamının önemli sergileri, yarışmaları ve 1950-1970 dönemi sanat ortamında kurulan gruplar bu bölümde ele alınmıştır. Türk resminde, soyut sanatın temellerinin atıldığı, geliştiği ve 1970’lere kadar süren bu dönemin betimlenmesi amacı ile hareket edilmiştir. Bu açıdan bölüm için şu sorularla yola çıkılmıştır: “*Türk toplumuna özgü düşünce ve sanat eserleri nelerdir?*” sorusu ile uzun süredir tartışılan, Türk sanatına özgü denemelerin ve sanat düşüncesinin belirgin bir temele alma düşüncesinin açıklanması amaçlanmıştır. Bu soruda, özellikle konunun sınırlılıkları dâhilinde yaygın olarak bilinen gruplar bu tanımlamaya uygun bir perspektifle, bilgi ve üretimleri ile değerlendirilmişlerdir. Bu bölümde, Türk sanatının temellendirilmesi açısından sorulan bir diğer soru ise “*Türk kültürünün izleri nasıl araştırılmalıdır?*” sorusudur. Bu soru, minyatür ve modern resim ortaklığı üzerinde kurulan bağlantılar, özgünleşme ve kimlik bulma olguları üzerinde yoğunlaşmıştır. Türk kültürünün izleri, geçirdiği birçok evre ve bölgesel ortak nitelikler üzerinde araştırılmalıdır. Orta Asya’da Türk kültürü konusunda araştırma yapacakların, toplumsal yaşam biçimini ve gelenekleri bilmesi gerekmektedir. Gök Tanrı inancına mensup olan ilk Türk kültürünü, islam dininin getirdiği arap kültürü ve yaşam biçimi giderek değiştiği ve buna kaynaklı

olarak sanatının da deđiřtiđi anlařılmaktadır. Modern bir devlet dűřuncesi ile kurulan Cumhuriyet, Tűrk kűltűrűnűn arařtırılması konusunda ciddi giriřimlere destek vermiř, geçmiřinin izlerini sanata yařam biçimine ve bilimine yansıtmiřtır. Bir diđer soru ise “*Toplumsal deđiřimin yařandığı 1950-70 sanat ortamında toplum ve sanat arasındaki etkileřim nasıldır?*” sorusudur. Tarımsal toplumdan (1923-1950) endűstri toplumuna geçiřin (1950-1970) yařandığı cumhuriyet dűnemi ve sonrası, toplum ve ekonomisine ve yařam kalitesine bađlı olarak sanatı da etkilemiřtir. Çok partili yařamla birlikte, sanat ve toplumu ilgilendiren ۆnemli siyasi dűnűřűmler yařanmıřtır. Bu dűnemde ۆzellikle kűyden kente yođun gűç yařandığı ve sanatta da bu sorunları, kűy temasıyla resim ۆretimlerine yansıdađı bir dűnemdir. Dűnyada ve Tűrkiye’de yařanan dűnűřűmler “*1950 sonrası dűnyada sosyal, ekonomik, kűltűrel ve sanatsal olayların Tűrk resmine nasıl yansımaları olmuřtur?*” sorusu ile sorulmuřtur. 1950’lerle bařlayan kaotik ve bireysel sanat ortamı, dűnya savařının psikolojik ۆrűnű olan soyut sanatın Tűrk sanatı açařından tanınırlıđının ifade edildiđi bir dűnem olarak bilinmektedir. 18. yűzyıla kadar geleneksel figűratif çizgide ilerleyen Tűrk sanatı, 18. yűzyıldan itibaren batılılařma hareketleriyle birlikte batı sanatının etkisi altına girmiřtir. 1923-46 yıllarında, CHP’nin devlet-halk bűtűnlűđű politikası ve Mustafa Kemal Atatűrk’űn sanata verdiđi ۆnemi gűsteren çizginin sűrdűrűldűđű bir ortamdan 1946-1970 sanatında bireysel sanat faaliyetlere yaklařılmıř ve bireysel giriřimler destek bulmuřtur. Liberal ekonominin sanat ortamına vermiř olduđu ۆzgűrlűk ortamı karřısında ve devletin “sanat kurumculuđu”nu bırakması nedeniyle ۆzel kurum ve kiřiler, sanat piyasası açařından sűz sahibi olmuřtur. Bűlűm için sorulan bir diđer soru da, “*1950-70 sanat ortamında kurulan gruplar, Tűrk kűltűrűnde hangi izleri tařımaktadır? Kurulan sanat grupları, hangi amaçlarla kurulmuř ve nasıl son bulmuřtur?*” sorularıdır. Bireysel sanat ortamı bađlamında kurumlar, Batı anlayıřı çizgisiyle hareket eden Anadolu Kűbizmi’nin temsilcileri olan Akademi hocaları, On’lar Grubu, Akatűnvel Sanat Topluluđu, Yeni Dal Grubu, Tavanarası Ressamları, Siyah Kalem Grubu, Mavi Grup ve 1970’lere dođru figűratif sanatçıların sanat ortamına katılımının belirleyicisi olmuřtur. Bu dűnemde kurulan bu gruplar, Tűrk kűltűrű açařından deđerlendirildiđinde; On’lar Grubu, Yeniler Grubu’nun toplumsal gerçekçilik, kűylű teması ve yűresel deđerlerin etkisini devam ettirecek ulusal-yűresel anlayıřlarıyla toplumsal ideolojinin benimsendiđi bir anlayıřla ۆretim yapmıřtır. Bedri Rahmi Eyűbođlu’nun geen sanatçıları teřvik ettiđi grup kurma

fikri, Türk resminin Avrupa resmi ile geleneksel el sanatlarının motifinin bütünsellik dengesinin aramaya yönelik ilk grup olması bakımından önemlidir. Tavanarası Ressamları, Yeniler Grubu'nun katı ve gelenekçi sanat kurallarına karşı çıkmış, bu açıdan Akademinin savunduğu sanat ağırlıklı ilkeleri, grup tarafından reddedilmiştir. Yeni Dal Grubu, On'lar Grubu'nun devamı niteliğinde d Grubu'nun sanat ve sanatçılara karşı bir tavırla resim üretmişlerdir. Siyah Kalem Grubu, Mavi Grup, Akatünvel Sanat Topluluğu ve 1970'lere doğru figüratif bir resim üretimi olduğu Türk sanatının 1950-1970 sanatçıların bireysel bir sanat düşüncesiyle hareket ettikleri gibi belli bir sanat örgütü etrafında üretim ortaklığı ile hareket eden grupların varlığından da söz edilebilir. Bölüm için sorulan bir diğer soru ise “*Nurullah Berk ve Adnan Turanî'nin, geliştirdikleri soyut sanat tipolojisi, hangi sanatsal temellere dayanmaktadır?*” sorusudur. Bu bağlamda sanatçıların üretimlerinin biçimsel olarak sorgulandığı bu tipolojide, eserlerin hem biçimsel hem de plastik yapılarına göre bir izlenim gözetilerek oluşturulduğu görülmüştür. Buna göre, tipoloji Lhote kübizmine dayanan eserleri geometrik non-figüratif ve geometrik soyutlama başlığı altında toplarken, dokusal ve renkçi izler taşıyan eserleri lirik non-figüratif ve lirik soyutlama başlığına yerleştirmiştir. Bu yaklaşıma göre bu plastik temeldeki sınıflandırma aynı zamanda eserlerdeki imgelerin ne kadar natüralist ifade edildiğine bağlı olarak soyut ya da soyutlama tanımlarına da uymaktadır. Bu yaklaşımın bir dönemin ortak biçimsel ve plastik kaygılarını taşıyan eserlerinin anlamlandırılması bağlamında yararlı olduğu düşünülmektedir.

Dördüncü Bölüm'de, sanat kurumları, galeriler, bankaların araştırıldığı ve Türk sanatı açısından modern sanattan çağdaş sanata geçiş yıllarında, Türkiye sanat piyasasına katkıları değerlendirilmiştir. Uluslararası eleştiri kurumu olan AICA, sanat piyasasının korunması açısından sanat dönüşümüne katkı vermeyi amaçlayan bir örgütlenme olarak değer bulmuştur. Ticari kuruluşların sanat piyasası açısından varlık gösterdiği banka ve banka galerilerinin kültürel sorumluluklarının araştırılmasının amaçlandığı bu bölümde, Akbank, Garanti Bankası, İş Bankası, Merkez Bankası ve Yapı ve Kredi Bankası'ndan örnekler verilerek bir dönüşüm ele alınmıştır. Bu bölüm için sorulan sorular şunlardır: “*Türk Sanatının gelişimi açısından, sanat dünyasının geleceği ile ilgili olarak galerilerin rolü nasıl açıklanabilir?*” sorusu, 1950'lerde sanat üretiminin artması ve sanat piyasasının oluşumuna bağlı olarak sanatçıyı tanıtan;

ürünlerini sergileyen; güvenilir koleksiyon bilincinin oluşmasını sağlayan ve alım-satım konusunda önceliği sermaye olan kurumlardır. Galeriler, sanat yöneticisi olarak sanatçıların eserlerini satın alan, izleyici ve koleksiyonerlerle buluşmasını sağlayan ve sanat pazarının gelişmesi açısından önem taşıyan kurumlar olmuştur. Türkiye resim anlayışında, yeni denemelerin ve yeni gruplaşmanın sanatı olumlu etkilediği duruma yönelik “*Resimde yaşanan değişimler, galeriler ve koleksiyonerler tarafından nasıl karşılanmıştır?*” sorusu sorulmuştur. Bu değişim, dönemin sanat dünyası açısından olumlu karşılanmışsa da Türkiye sanat pazarında hâkim olan düşüncenin altında, alma-satma düşüncesi hâkimdir. Bu nedenle dönemin, koleksiyonerlik yapan ve koleksiyon meraklı olan kişilerin, mali değeri yüksek ve ünlü kişilerin tablolarını almalarının normal karşılandığı bir dönem olduğu söylenebilir. Soyut sanatın önemsendiği 1950-1970 sanat ortamında, galeriler ve koleksiyonerlerin Asker Ressamlar, Çalı Kuşağı’nın tablolarını tercih ettikleri görülmektedir. Banka koleksiyonlarına yönelik olarak “*Galericilik faaliyetleri konusunda tüzel kişiler (şirketler) veya bankaların görüş ve yaklaşımları nasıl olmuştur?*” sorusu sorulmuştur. Bankaların galerileşme politikası, sergi mekânlarının çoğaltılması açısından önemli olduğu kadar eserlerin satılması ve gelir elde edilmesi açısından da önemli bir hamledir. Bankaların yapmış olduğu sanat kurumculuğunda, yurtdışıyla bağlantıları olan iş adamlarının sanat yapıtı satın almaya başladıkları ve sanata destek verdikleri görülür. Bu bağlamda bankaların aracı kurumlar olduğu söylenebilir. “*1950-1970 arası dönemde, bankaların sanata yaklaşımları nasıl açıklanabilir?*” sorusunda, 1950-1970 sanat ortamı, banka koleksiyonerlik faaliyetleriyle galerilerin oluşturduğu özel galerilerin çoğaldığı ve bilinçlenmeye başladığı bir dönem olmuştur. Sanat piyasası ve yönetimi açısından düşünüldüğünde, bu kurumların Türk plastik sanatların üretiminde hızlı adımlar attığı, 1970’lerin ortasına doğru bir meslek grubu olarak varlık gösterebildiği bir yapılanmadan ve bunun öneminden söz etmek gerekmektedir. Bankalar, Türkiye’de sanat ortamına çeşitli kültürel etkinliklerle koleksiyon oluşturdukları ve koleksiyonerliğini sergilemek için de 1970’lere doğru galeriler açtıkları kayıtlardan görülmektedir. Bu dönemlerde bankaların koleksiyonerlik faaliyetlerini sürdürme ve galerileşme adına gayret göstermelerindeki amaç, prestijdir. Günümüze doğru gelindiğinde bankalar, sergileme mekânları açısından kültür-sanat sergileri düzenleyen birçok banka ve özel kurum vardır.

Beşinci Bölüm için sorulan “*İş ve İstihsal konusunun seçim sebepleri nelerdir?*” sorusu, tarım toplumundan endüstri toplumuna geçişin hedeflendiği Türkiye’de gözlemlenen sosyo-politik gelişmelerin kültür hayatına dolaysız yansımaları bakımından büyük bir öneme sahiptir. 1950’lerin “memleketçilik, ilerleme” gibi kavramları, belli modeller etrafında kavranmaktadır. Bu bağlamda, kültür ve sanata katkı “milli” bir mesele düzeyine yükseltilerek, hedef alınan Batı kültürüne yakınlaşmak için yalnızca devletin değil, özel teşebbüsün de çaba harcaması gerektiğine yönelik bir inanç hâkimdir. 1950’lerde Türk iktisadi yaşamında DP’nin özel teşebbüsleri destekleyen yaklaşımı, o zamana dek uygulanan “devletçi-korumacı sanayileşme anlayışı”nın yıkılarak yerine, “kapitalist-serbest piyasa ekonomisi”ne dayalı kalkınmanın hedeflendiğinin göstergesidir. Yapı ve Kredi Bankası’nın 1954 yılında açtığı yarışmalar, özel bir kurumun ülkemizde giriştiği ilk geniş çapta kültürel destek olması açısından kendine özgü bir tarihselliğe sahiptir. Bölüm için sorulan bir diğer soru ise “*Serginin modernist bağlamda Türk resmine ve Türk sanatına etkileri nelerdir?*” sorusudur. İkinci Dünya Savaşı ardından, özellikle 1950 ve 1960’lı yıllarda batıda yaygın olan soyut-dışavurumcu ve geometrik-non-figüratif sanat eğilimleri Türkiye sanatında da artmıştır. Hem pratikte hem de kuramsal olarak üzerinde durulan ve tartışılan bir konu haline alan soyut sanat, bu özel bankanın müdahalesi ile işlevsel bir statüye kavuşmuştur. 1954 yılında Yapı ve Kredi Bankası’nın onuncu yıl kutlamaları için düzenlenen “İş ve İstihsal Yarışması”, modern sanatın ulusal bağlamda olgunlaştığı ilk yarışması ve çağdaşlığın ilk ödüllendirildiği yarışmadır. Türkiye’nin iktisadi hayatından çeşitli istihsal faaliyetlerini gösteren temaya uygun konuyla yarışmaya katılacak sanatçılar, AICA’nın önemli sanat eleştirmenleri olan Sir Herbert Read, Lionelli Venturi ve Paul Fierens’in jüri olmasıyla Avrupalı eleştirmenlerin Türk sanatını değerlendirme imkânı tanınması açısından önemlidir. Yarışmanın resim, müzik, senaryo, kitap, afiş, folklor gibi alanlarda dağıttığı ödüller, dönemin sanat ortamına damga vurmuştur. Bu yarışmalar, Türkiye sanat ortamı açısından tarımsal toplumundan endüstri toplumuna geçişin hedeflendiği 1950’lerde gözlemlenen sosyo-politik gelişmelerin kültür hayatına yansımaları bakımından büyük bir öneme sahip olmuştur. Nurullah Berk’in Lhote Kübizmi çeviri ve araştırmalarını sanat literatürüne kazandırması, d Grubu üyesi akademi sanatçılarının Türk motif ve izlerini kullandıkları Anadolu Kübizmi’nden söz edilebilmesine neden olmuştur. Oluşan yeni plastik dilin, soyut sanat karşısındaki

durumu günümüze kadar ulaşan bir tartışma olsa da; Avrupa sanatı ile Türk sanatı arasında benzer bir soyutlama eğiliminden söz edilmesi konusunda dikkat çekicidir.

Beşinci Bölüm'ün sergi kapsamı, önemi ve amaçlarıyla ilgili içeriğe ilişkin birçok araştırma sorusu sorulmuştur “*Modern anlamda Türk resmi için bu sergi ne anlam taşımaktadır?*” soru araştırma için ayrıca önemlidir. Sergi, Türk resmi için soyut sanatın Türkiye’de ödüllendirildiği ve Avrupa ile Türkiye’nin sanat dönüşümü açısından ilk kez eşzamanlı bir yaklaşımla hareket ettiği olaydır. Yapı ve Kredi Bankası’nın öncülüğünde düzenlenen yarışma, ilk sivil kurumsal sanat yarışması olarak literatürde önemli bir yer edinmiştir. Yarışma, Akademi’nin kendini sorgulamaya başladığı ilk kırılma noktası oluşu ile anlamlı olduğu kadar, Akademi’nin kendini güncelleştirmesi ve güncel sanat pratiklerini öğrencilere aktarması açısından, sanatımıza yeni bir ivme kazandırmıştır. Bu ivme nedeniyle, modern sanatın Anadolu Kübizmi’nin yerini aldığı, modern sanatın simgesi olan soyutun, Türkiye sanatına girişinin ilk ödülü olarak betimlemek gerekmektedir. Her ne kadar Akademi’nin sanat dönüşümü açısından kurallar üstüne kurduğu Anadolu Kübizmi’ne karşı belirli bir kurala bağlı olsa da Yapı ve Kredi Bankası’nın istediği amaçla yapılmadığı için büyük tepkilere maruz kalan bir yarışmadır. Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Cemal Tollu’nun sert eleştirilere yönelik Akademi’nin çöküşünün ilk belgesidir. “*Yarışmanın Türk sanat tarihi açısından önemi nedir?*” sorusu önemli diğer sorulardan biridir. Yarışmanın önemli bir getirisi, “*boyut ve konu açısından Türk resminde sınırların kalkmasıdır*”. İstanbul’un sanat ortamında sergileme olarak da bankanın yapmış olduğu yarışma önemlidir. Ayrıca yarışmadan sonra 18 tablonun satılması da sanat piyasası açısından çok önemlidir. Bu sergide eserlerin yarısının satılması bunun önemini vurgular niteliktedir. Yarışma, Türk resim sanatının ilk kez AICA tarafından yapılması, ülkenin medeniyet adımları ve sanat tarihi açısından önemli bir fırsat olmuştur. İlk kez bir banka, kültür ve sanat ödülü vermesi, amacının da “*sanatçıları desteklemek ve boş duvarları doldurmak*” ilkesiyle belirtilmesi üzerinde durulması gereken bir konu olmuştur. Bu önemli getirilerin yanı sıra olumsuz görüşlerle de karşılaşmıştır. Bu görüşlerden bazıları, Batı’nın gözüyle değerlendirilen bu yarışmada jüri üyelerinin objektif olmadığı; Türk sanatının geleneksel resim anlayışının önemsenmediği, sanatçıların uzun zaman uğraştıkları bu tabloların kısa bir zamanda seçildiği ve Türk sanat camiasının küçümsendiği gibi konular, ulusal basında günlerce yer almıştır. Bununla beraber, Aliye Berger’in birincilik aldığı tablosunda

güneş, toprak ve denizin sembollerle anlatması, “emek” unsurunu dikkate almadığı ve toplumun yoksullukla baş ettiği gerçeğine bu tabloda yer vermediği gibi söylemler, dönemin basınında büyük tartışmalar yaratmıştır.

Bölüm için sorulan bir diğer soru da, “*Modern sanat ile çağdaş sanat arasındaki geçiş anlamında serginin konumu nasıl açıklanabilir?*” sorusudur. 1950-1970 yılları arasında etkileri yoğun bir şekilde hissedilen bir olay olarak “İş ve İstihsal” yarışma ve sergisine; gelenek, kültür, sanat, akademi, plastik yapı ve çağdaşlık olgusu gibi başlıklarla oluşturulacak kapsamlı bağlamdan yaklaşılmıştır. Bu bağlam yoluyla, bu soruya cevap olarak öncelikle yarışmada değer bulan yapıtlarda söz konusu olan ortaklıklar üzerinde durulmuştur. Bu ortaklıklar, belirli eğilimler üzerinden değerlendirildiğinde eserler, plastik yapı, biçimsel nitelikler ve soyut-soyutlama gibi bağlamlarda ortaklıklar taşımaktadır. Anadolu Kübizmi’ni benimseyen (Akademi hocaları) Hakkı Anlı, Remzi Türemen, Anonim, Nurullah Berk, Özden Ergökçen (Akbaşoğlu), Haşmet Akal, Cemal Tollu, Salih Acar’ın eserlerinde, biçimsel parçalamalar yoluyla yüzeysel bir divizyonist eğilimden söz edilebilir. Formun analitik bir değerlendirmesi yerine, biçimsel ve daha geometrik bir düzlemde çözümlemeye gidilmiştir. Eserlerde, Lhote Kübizmi’nin temel yapısal niteliklerini az renk kullanarak da uygulayan indirgemeci bir anlayış benimsenmiştir. Bu anlayışı kültürel öğelerle yaşamsal düzlemlere taşıyan sanatçılar, Anadolu kübizminin değerlerini inançla sürdürmüşlerdir.

Lirik soyutlama eğiliminde olan bir eser olarak Aliye Berger’in eseri, plastik yapı olarak sürüş ve rengin yoğun kullanımının güçlü etkilerinden yararlanmıştır. Kompozisyon kurulumu açısından, öğelerin seçimi önemlidir. Öğelerin tanınma durumu, izleyiciye birçok bilgi vermektedir. Bu nedenle eser, soyutlamacı bir eğilime sahiptir. Eserde konuya yaklaşım, doğadan görünümünün tercih edildiği yakınsak bir anlayışla gerçekleştirilmiş ve izleyici, üretim bağlamında düşünsel bir gerilime sürüklenmiştir. Üretim konusunda yerel bağlamda bir perspektiften yaklaşmamış olmasına rağmen eserin ödüle takdir görülmüş olması; yenilikçi, evrenselci bir bakış açısını savunuyor olması nedeniyle seçildiği yönündeki görüşleri kuvvetlendirmiştir.

Gerçekçilik bağlamında değerlendirilebilecek Fahrettin Arkanlar ve Zeki Faik İzer’in eserleri, temsil konusunda gerçekçi bir eğilimin izini sürmüşlerdir. Eserlerde gözlemlenen gerçeklik olgusu, natüralist bağlamdan toplumsal iletiler taşıyan felsefi bir

realizme yakındır. İbrahim safi, Nazlı Ecevit, Cevat Dereli ve İlhami Demirci'nin Cezanne sürüşler yoluyla gözlemlenen forma yönelik arayışları, Cezanne'la söz edilmeye başlanan forma yönelik post-izlenimci sürüşlerini hatırlatmaktadır. Fırça hareketleri ve sürüşle ortaya çıkan bu eğilim, konu seçimleri açısından bütüncül değerlendirildiğinde, izlenimcilik felsefenin toplumsal realizm bağlamında ele alındığı ve sürüş etkileriyle desteklendiği çok boyutlu bir durum olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda ele alınabilecek diğer bir eğilim ise realist anlayışı daha sembolik öğelerle yorumlayan Fethi karakaş'ın eseridir. Karakaş'ın eseri, "İstihsal" konusuna yaklaşımı açısından diğer çalışmalarla benzerlikler göstermekle beraber, kullanılan öğelerin kompozisyona yerleştirilmesi, birlik ve çalışma duygusunu gerçeküstü (realist) bir bağlamda yüceleştirmektedir.

Anadolu yaşamının toprak, kum, talaş, kil gibi malzemelerini, mozaik tekniğiyle ve dokusal etkilerle kullanan diğer bir eğilim, kültürel yapılar taşıyan yeni bir plastisizm olgusuna dikkat çekmektedir. Bu tür yaşamsal verileri dokusal etkilerle yüzeyleştiren Eren Eyüboğlu'nun eseri, Anadolu'dan biçimsel ve dokusal izler taşıması nedeniyle, üretim olgusuna deneyimsel bir boyuttan yaklaşmaktadır. Bu deneyimsellik, resim yüzeyinde karşılaşılan dokusal bir plastik dile dönüşmektedir.

Bu ortaklıkların yanı sıra, serginin dönemin modern sanata bağlılığının açıklanması açısından önemli göstergeleri taşıması önemli olduğu kadar, bulgularda sayılan tüm kurumsal, kültürel ve bireysel girişimlerin toplumda ve kültürde çağdaşlık olgusu açısından önemli etkileri olduğu da bir gerçektir.

KAYNAKÇA

ABAÇ Sadi, *Kâzım Taşkent ve Yapı Kredi Bankası*, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 1999, s.s.25-28.

AGRALI Zehra, “Abstre Anlamı”, *Yeni İnsan-Bilim Sanat Düşün Edebiyat dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, 1964.

AĞLARGÖZ Feyza, ÖZTÜRK Sevgi Ayşe, “Sanat Dünyasının Kültürel Aracıları: Türkiye’deki Sanat Galerilerinin Profili”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Sayı 15, 2015.

AKBULUT M. Rıfat, “Çok Yaşa Aykırılık, Çok Yaşa Farklılık- Yapı Kredi 70 Yaşında”, *Crystal Dergisi*, Sayı 17, 2014.

AKDAĞLI Serpil, *1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler* (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

ALKAN Ufuk, KAHRAMAN Mehmet Emin, “İbrahim Çallı’nın Kurtuluş Savaşı Temalı Resimlerinin İkonografik ve İkonolojik İncelenmesi”, *Kalemişi Dergisi*, C.4, S.7, v.4, 2016.

AND Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür*, 2. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.

ANDAK Selmi, V’inci Beynelmillel Sanat Tenkidcileri Kongresi, *Cumhuriyet Gazetesi*, 17 Eylül 1954.

Anonim, “Çağdaş Türk Sanatı Tarihi”, *Fotoğraf ve Grafik* (Ders Kitabı), Ankara: MEB Yayınları, 2012.

Anonim, “Halk Oyunları Festivali” 23 Ekip, 200 Oyuncu ile Festivale Katılacak, *Akşam Gazetesi*, 6 Eylül 1954.

Anonim, “Halk Oyunları Müsabakası”na ait haber bülteni, *Akşam Gazetesi*, 3 Eylül 1954.

Anonim, “Milletlerarası Sanat Münekkitleri Kongresi”, *Akşam Gazetesi*, 9 Eylül 1954.

- Anonim, “Tenkidçiler Kongresinde Görüşülen Meseleler”, *Cumhuriyet*, 20 Eylül 1954 (Sanat Dünyamız, yıl 16, Sayı 46, YKY), 1992.
- Anonim, “Yapı Kredi’nin Gerçekleştirdiği İlkleri, Sektördeki Öncü Rolünü Ve Hedeflerini CEO’su Faik Açıklamın Anlatıyor-Röportaj”, *Crystal Dergisi*, Sayı 17, 2014.
- Anonim, Bir Ressamın Sancılı Doğumu Türk Ressamları Beynelmielel Sanat Jürisi Karşısına Çıkacak, *Cumhuriyet Gazetesi*, 3 Eylül 1954.
- Anonim, Halk Oyunları, *Akşam Gazetesi*, 7 Eylül 1954.
- Anonim, Milli Oyunlar Müsabakası, *Akşam Gazetesi*, 10 Eylül 1954, s.s.1-2.
- Anonim, Resim Sergisinin Satışları, *Akşam Gazetesi*, 29 Eylül 1954.
- Anonim, Ressamlarımız Yurt Gezisinde, *Yeditepe Dergisi*, Sayı 91, 15 Eylül 1955.
- Anonim, Sanat ve Kültür Mükâfatları Jüri Kararları, 16 Eylül 1954, *Yeni Sabah Gazetesi*.
- ANTMEN Ahu, Resim Tarihine Yolculuk, *Radikal Gazetesi*, 17 Kasım, 2004.
- ANTMEN Ahu, Tollu’nun Kendine Özgü Kübizmi, *Radikal Gazetesi*, 07 Aralık, 2005.
- ARDA ZUHAL, *Sanat Eğitimsi ve Ressam Aydın Ayan’ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım* (Doktora Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- ARIK Rüçhan, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2.baskı, Ankara, 1988.
- ARSAL Oğur, *Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi (1839-1924)*, Çev. Tuncay Birkan, 1. Baskı, Ankara: Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- ARSLAN Neclâ, “Onlar Grubu”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.
- ARTUN Deniz, *Paris’ten Modernlik Tercümeleri*, 1. Baskı, İstanbul: İletişim yayınları, 2007, s.s.42-46.
- ASLANAPA Oktay, *Türk Sanatı*, 2. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1989.

ASLANAPA Oktay, *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. Yüzyıl)*, 1. Baskı, Ankara: M.E. B. Devlet Kitapları, 1977.

AVCI Mehmet Ali, *Çağdaş Türk Resim Sanatında Kimlik Sorunu* (Yüksek Lisans Tezi), Ağrı: İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

AYDEMİR Işıl, *Türkiye’li Sanatçıların 1950 Sonrasından Günümüze Yurt Dışı Bienal ve Fuar Katılım Analizi* (Yüksek Lisans), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.

BAĞCI Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, 1. Baskı, İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, , 2006.

BAĞDADI Rıfat Erdinç, *Birinci İzmir İktisat Kongresi Ekonomik Felsefesinin Türk Ekonomisine Yansımalarının Analizi* (Yüksek Lisans), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

BAL Ali Asker, “Türkiye’de Sanat Yarışmaları; Tartışmalı Bir Temsil Alanı-Kültür Tarihimizde Yarış”, *Acta Turcica Çevirimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, Yıl 2, Sayı 1, 2010.

BARAZ Yahşi, “Türkiye’de Galerıcilik ve Sanat Pazarının Gelişmesi”, *Antika Kültürü Dergisi*, Sayı 1, 1993.

BAŞKAN Seyfi, “Türk Resminde Modernite İle İlk Temas: 1940-1960”, *İdil Dergisi*, Cilt 3, Sayı 14, 2014.

BAŞKAN Seyfi, *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*, 1. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.

BAŞKAN Seyfi, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim*, 1. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1997.

BATUR Enis, “Soyut Sanat: Bir Büyük Parantez”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, YKY, Yıl 16, Sayı 45, 1991.

BATUR Enis, 1954 Resim Yarışması, *Sanat Dünyamız*, YKY, Yayın yılı 16, Sayı 46, 1992.

- BATUR Enis, *Modernizmin Serüveni Bir “Temel Metinler” Seçkisi*, 5. Baskı, İstanbul: YKY, 2002, s.231-234.
- BAUDELAİRE Charles, Çeviren: ILGAZ Turhan, “Modernlik”, *Modernizmin Serüveni (Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990)*, Hazırlayan: BATUR, Enis, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- BAYRAMOĞLU Meher, “20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Özelliklerinin Etkisi”, *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 2013.
- BENK Adnan, Cemal Tollu’nun Tenkidçiliği, *Dünya*, 1 Ekim 1954.
- BERK Nurullah, “Resim ve Konu”, *Varlık Dergisi*, Sayı 617, 1964.
- BERK Nurullah, “Sanat Tenkitçileri Cemiyeti”, *Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Yayınları, 1969.
- BERK Nurullah, “Sanat Tenkitçileri İstanbulda”, *Varlık Dergisi*, Sayı 410, 1 Eylül 1954.
- BERK Nurullah, “Türk Resminde Eski Türk Geleneği”, *Yeditepe Dergisi*, Sayı 68, 1 Eylül 1954, s.s.1-3.
- BERK Nurullah, “UNESCO ve Sanat”, *Kültür Dünyamız Dergisi*, Sayı 26-27, 1956, s.s.8-9.
- BERK Nurullah, GEZER Hüseyin, *50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli*, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1973.
- BERK Nurullah, *Resim Bilgisi*, 3. Basım, Ankara: Varlık Yayınları, 1972.
- BERK Nurullah, TURANÎ Adnan, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, 1.cilt, İstanbul: Tıglat Yayınları, 1981, s.19.
- BERK Nurullah, *Türkiyede Resim*, 1. Baskı, İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı Yayınları, 1943, S.54.
- BULUT Arzu, *Çağdaş Türk Resim Sanatı ’nda “Onlar Grubu” (Yüksek Lisans Tezi)*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

CAN Irmak Pınar, *20. Yüzyıl Resminde Manzara* (Yüksek Lisans Tezi), Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

CEZAR Mustafa, *Sanatta Batı'ya Açılış Ve Osman Hamdi*, 1. Basım, 1. Cilt, İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor Ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1971.

ÇAĞMAN Filiz, TANINDI Zeren, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm Minyatürleri*, 1. Baskı, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1979.

ÇAKMAKOĞLU Neclâ, “Galeri”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, 1. Baskı, İstanbul: Yem Yayınları, 1997.

ÇETİN Yusuf, AVCI Mehmet Ali, “Türkiye’de Cumhuriyet ile Birlikte Değişim-Dönüşüm Sürecinin Sanata Yansıması ve “İstihsal (Üretim)”, “İmgenin Gücü” Resim Yarışmaları Üzerine Bir Değerlendirme”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Number 24, Spring 2014.

ÇORUHLU Yaşar, *Erken Devir Türk Sanatının ABC’si*, 2. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi Yayınları, 1998, s.s.9-115.

DEMİRARSLAN Deniz, “19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması”, *Mimar ve Yaşam Dergisi*, 2016, s.s.105-125.

DEMİRTEPE Ülkü, “Füreyâ Koral İle Söyleşi Alyoşa Efsanesi”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayını, Yıl 16, Sayı 46, Kış 1992, s.s.29-36.

DERMAN Uğur, “Surnâme’nin Resimlendirilmesine Dair Bir Belge”, *Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat*, 1. Baskı, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Hastaneleri Basımevi, 2011, s.s.95-105.

DİLMAÇ Oğuz, *16. Ve 20. Yüzyıllar Arasında Avrupa’da Akademik Düzeyde Sanat Eğitiminin Oluşumu ve Türkiye’deki Sanat Eğitimine Katkıları*, (Doktora Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

DOĞAN Fatma, *Batı Anlayışı Doğrultusunda Türk Resmi, Restorasyon ve Gerekliliği* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Yeni Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

ECEVİT Bülent, “Bizim Zdanof”lar ve Modern Sanat, *Ulus Gazetesi*, Ankara, 1956.

ECEVİT Bülent, “Doğu Sanatında ve Modern Sanatta Perspektifin Tahrifi”, *Yeditepe Dergisi*, Sayı 68, 1954, s.s.1-3.

ECEVİT Bülent, Bir Jürinin Kopardığı Fırtına I, *Halkçı*, 16 Eylül 1954.

ECEVİT Bülent, Bir Jürinin Kopardığı Fırtına II, *Halkçı*, 17 Eylül 1954.

ECEVİT Bülent, Bir Jürinin Kopardığı Fırtına III, *Halkçı*, 18 Eylül 1954.

ELİBAL Gültekin, *Atatürk ve Resim Heykel*, 1. Baskı, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1973, s.s.52-307.

ELVAN Nihal, “50’ler Dönüşüm Yıllarıdır”, *Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması*, 1. Basım, İstanbul: YKY, 5 Kasım 2004-8 Ocak 2005.

ELVAN Nihal, “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Yarışması, *Resim Tarimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması*, İstanbul: YKY, 5 Kasım 2004-8 Ocak 2005, s.8.

ELVAN Nihal, *Türk Plastik Sanatlarında Otodidakt ve Naif Sanat, Çocuk Yaratıcılığı (1950-1960)* (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2001.

EPIKMAN Refik, “Bu Sergi”, *Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Yayınları, 1969.

EPIKMAN Refik, *Osman Hamdi*, 1. Baskı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi Yayınları, 1965.

ERNUR Tayfun, *20. Yy. Resim Sanatında Portrenin Yeri* (Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2012.

EROĞLU Özkan, *Türkiye’de Resim Sanatı (Tarih, Yorum, Eleştiri)*, 1. Baskı, İstanbul: Tekhne Yayınları, 2015.

EROL Turan, , “Sanatımızda Parti ve “Vilayet Ressimleri” Olayı”, *Milliyet Sanat*, Sayı:35, c.1, 1981.

- ERSEL Hasan, *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat*. 1. Baskı, İstanbul: YKY, 2014.
- ERSOY Ayla, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, 1.Baskı, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998, s.
- ERSOY Ayla, *Sanat Kavramlarına Giriş*, 3. Baskı, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık Yayınları, 2002.
- ERTEN Oğuz, *Özel Koleksiyonlardan Örneklerle Türkiye'de Sanat Koleksiyonculuğu I*, 1. Basım, İstanbul: Galeri Baraz Yayınları, 2017.
- ERTEN Oğuz, *Türk Plastik Sanatlarında İlkler*, 1. Baskı, İstanbul: Artam Antik A.Ş. Kültür Yayınları, 2012.
- ETİKE Serap, *Cumhuriyet Dönemi Resim Eğitimi (1923-1950)*, 1.Basım, İstanbul: Güldiken Yayınları, 2001.
- EYÜBOĞLU Bedri Rahmi, Bizim Koruyucu Meleşimiz, *Cumhuriyet Gazetesi*, 1 Ekim 1956.
- EYÜBOĞLU Bedri Rahmi, Bir, İki, Üç, *Cumhuriyet*, 20 Eylül 1954.
- FLORENSKİ Pavel, Çeviren: TÜKEL Yeşim, Sunuş: SAYIN Zeynep, *Tersten Perspektif*, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.s.7-24.
- GENİM G. Esra, *Nurullah Berk'in Sanat Yazıları* (Doktora Tezi), İstanbul Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2007.
- GERMANER Semra, 'Cumhuriyet Döneminde Resim Sanatı', *Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri*, 1. Basım, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- GEZEN Salih, YAVAŞ Doğan, "Bir Ontolojik-Estetik Yaklaşım Örneği: *Akatünvel Sanat Topluluğu*", *Akra Kültür Sanat Dergisi*, Cilt 8, Sayı 18, 2019, s.s.99-126.
- GİRAY Kıymet, *Mahmut Cûda*, 1. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002, s.s.33-35.

GİRAY Kıymet, “Yüzyılın Resim Sanatı: Yollar-Yıllar-İzler-İzmler”, *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü II (The Centennial Tale Of Turkish Painting II)*, C.2, 1. Baskı, İstanbul: Rezan Has Müzesi Yayınları, 2009.

GİRAY Kıymet, *Manzara (İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Kompozisyonundan Örneklerle)*, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999.

GİRAY Kıymet, *Müstakil Ressamlar Ve Heykeltraşlar Birliği* (Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1988.

GİRAY Kıymet, *Türkiye İş Bankası, Resim Koleksiyonu*, 1. Baskı, Ankara: İş Bankası, 1998.

GLADİB Almut Von, Ed. HATTSTEİN Markus ve DELİUS Peter, Çev. ELHÜSEYİNİ Nurettin, “Bezeme Sanatları”, *İslam Sanatı ve Mimarisi*, 1. Baskı, İstanbul: Literatür Yayınları, 2007.

GÖREN Ahmet Kamil, *50. Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları, 1998, s.29.

GÜNAY Elif, *Nuri İyem ve Neşet Günel’in Türk Resim Sanatı’ndaki Yeri* (Yüksek Lisans Tezi), Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

GÜNEŞ Nurhayat, *Resim sanatında Kolâj, Asamblaj ve Türk Resmine Yansımaları* (Yüksek Lisans Tezi), Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

GÜNYAZ Abdülkadir, “Akatünvel Sanat Topluluğu: Velioğlu, Akakıncı’lar, Çil, Zeyrek Ve Sungu Resmi”, *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı 136, 1990.

GÜRDAŞ Bora, *1960-70 Yılları Arasında Türkiye’de Kültür ve Sanat Ortamı* (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

GÜVEMLİ Zahir, “Aydın Sergileri”, *Varlık Dergisi*, Sayı 405, 1 Nisan 1954.

GÜVEMLİ Zahir, *Başlangıçtan Bugüne-Türk ve Dünya Sanat Tarihi*, 1. Baskı, İstanbul: Varlık Yayınları, 1960.

GÜVEMLİ Zahir, *Kalkınan Türkiye, Vatan*, 16 Eylül 1954.

HALICI Esra, *Türk Resmi'nde On'lar Grubu ve Orhan Peker* (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

HANAY Aylın, *1930 Sonrası Türk Resminde Köylü Teması* (Yüksek Lisans Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

IŞIK Vildan, *Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu* (Yüksek Lisans Tezi), Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

İLYASOĞLU Evin, *Bülent Tarcan-Bir Hekimin Senfonik Öyküsü*, İstanbul: Dünya Yayınları, 2006.

İNAL Güner, *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995, s.

İPŞİROĞLU Mazhar Şevket, *“Bozkır Rüzgârı” Siyah Kalem*, 1. Basım, İstanbul: Ada Yayınları, 1985.

İPŞİROĞLU Nazan-Mazhar, *Sanatta Devrim (Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru)*, 5. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi Yayınları, 2011.

KAHRAMAN Hasan Bülent, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, 1. Basım, İstanbul: Akbank Sanat Yayınları, 2000.

KAMACI Başak, *Süleyman Velioglu Ve Akatünvel Sanat Topluluğu Bağlamında Psikiyatri Ve Sanat İlişkisi* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2004.

KAPLANOĞLU Semih Kaplanoğlu, “Soyuttan Bize Kalan”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, YKY, Yıl 16, Sayı 45, 1991.

KARAASLAN Elif, ENGİNOĞLU Turan, “Onlar Grubu ve Grubun Kayıp Üyesi: Ivy Stangali” *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Ankara, Cilt 7, Sayı 43, 2018.

KARABURÇAK İhsan Cemal, Hakikaten Bir Hadise Karşısında Mıyız?.. II, *Zafer*, 19 Ekim 1954.

KARABURÇAK İhsan Cemal, Hakikaten Bir Hadise Karşısında Mıyız?.. III, *Zafer*, 20 Ekim 1954.

KARAMUSTAFA Sadık, “Yapı Kredi Afiş Müsabakaları, Genç Tasarımcılar ve Ötesi”, *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat., ”katkılar”*, 1. Baskı, İstanbul, YKY, 2014, s.s.235-244.

KESER Nimet, *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınları, 2005.

KISAOĞULLARI Aysun, “Sanat Yönetimi ve Sanat Yöneticisi”, *Ulakbilge*, Cilt 1, Sayı 1, 2013.

KIYAR Neslihan, *Çağdaş Türk Sanatında Figüratif Resmin Kültürel Değişim İle İlintisi* (Yüksek Lisans Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

KIZMAZ İlke, *1960-1980 Yılları Arasında İstanbul’da Halk Dansları-Sözlü Tarih çalışması* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

KOÇ Ahmet Musa, *Türk Resminde Ulusal Kimlik Arayışları:1930-1950* (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2013.

KOÇ Emel, *Alyoşa Aliye Berger Biyografisi*, 1. Basım, İstanbul: Can yayınları, 2004, s.159.

KOÇAK Orhan, *Modern ve Ötesi-Elli Yılın Sanatına Kenar Notları*, 2. Baskı, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, “Modern ve Ötesi” sergisi kataloğu, 2009.

KOÇTÜRK O. Murat, GÖLALAN Meryem, “1923-1950 Türkiye Ekonomisinin Yapısal Analizi”, *Üçüncü Sektör Kooperatifçilik Dergisi*, Sayı 45, 2010.

KÜHNEL Ernst, *Doğu İslam Medeniyetlerinde Minyatür*, çevirenler; YETKİN Suut Kemal, ÖZGÜ Melahat, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, sayı 2, 1952.

MAHİR Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 1. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2012, s.s.185-90.

MERİH Ayla, Memleketimizde Toplanan İlk Sanat Kongresi A.İ.C.A. İstanbulda, *Yeni İstanbul*, 7 Eylül 1954.

MERİH Ayla, Resim ve Afiş Konkurunu Bir Kadın Ressam Kazandı., *Yeni İstanbul*, 12 Eylül 1954.

- MOLVA Selvi, “Akatünvel Sanat Grubunun Avrupa Sergileri”, *Ege Mimarlık Dergisi*, Cilt 4, Sayı 32, 1999.
- MÜLAYİM Selçuk, *Sanat Tarihi Metodu*, 2. Baskı, İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 1994.
- NAYMANLAR Aslı, *Çağdaş Türk Resim Sanatında Figüratif Soyutlama* (Yüksek Lisans Tezi), Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.
- NEMUTLU Mehmet, “Yapı Kredi Bankası 1954 Bale Müziği Yarışması”, *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat.*, “Katkılar”, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 2014, s.s.245-275.
- NOYAN Meltem, “Aliye Berger ve Sanatı”, *Bilim Eşiği 1 – Sanat Tarihinde Gençler Semineri 2003*, Bildiri Kitabı, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2004, s.s.267-268.
- NUR Ayşe, Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü, *Yeni İstanbul*, 16 Eylül 1954.
- OKTAY Ahmet, *Resim Yazıları*, 1. Baskı, İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 2002.
- OKTAY Sevgi, “Hocam Prof. Dr. Süleyman Velioglu’nun Yaşamı ve Sanat Felsefesi (1 Mart 1927 – 30 Eylül 2001)”, *İ.Ü. F.N.H.Y.O. Hemşirelik Dergisi*, Cilt 12, Sayı 47, 2001.
- OLCAY Sema, *Asker Ressamlar Soldier Painters Peintres Militaires*, 1. Baskı, İzmir: Arkas Sanat Merkezi Yayınları, 2013.
- ONAT Burhanettin, Hem Suçlu Hem Güçlü, *Cumhuriyet Gazetesi*, 10 Ekim 1956.
- ORHAN Ayşe Hande, *Türkiye’de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler* (Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- ÖNDİN Nilüfer, *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, 1. Basım, İstanbul: İnsancıl Yayınları, 2003.
- ÖNEY Gönül, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, 1. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1992.

- ÖTKÜNÇ Yıldız Öztürk, *1980'li Yıllarda (1980-1990) Türkiye Saat Ortamının Değerlendirilmesi: Bu Bağlamda Dönemin, Özellikle Resim Alanında Üretilen İşlere Yansımaları* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- ÖZ Alper Murat, *Sanat Yönetimi Açısından Maya Sanat Galerisi* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- ÖZALTIN Zeynep, *Sanat Eleştirisi Kültürünün Türkiye'de Gelişimi 1880-1980* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- ÖZDEMİR Nurdane, *Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel ve Müziğin Yeri, Önemi*, Ankara: Özel Yayınları, 1997.
- ÖZEN Mehmet Engin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi'nde Kırsal Yaşamı Konu Alan yapıtların İrdelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale: Çanakkale 18 Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.
- ÖZER Bülent, "Plâstik Sanatlarda Soyutlama ve Soyut Ekspresiyonizm", *Kültür Sanat Mimarlık*, 4. Baskı, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 2004.
- ÖZER Kemal, Hakkı Anlı ile Bir Konuşma, *Yenilik*, Şubat 1955.
- ÖZGÜR Erkan, *Cumhuriyetten Günümüze Türkiye'nin Muhalif Sanatçıları*, 1. Baskı, İstanbul: Efege Yayınları, 2013.
- ÖZSEZGİN Kaya, "“Uyanış”ın Bilinçli Modernizmi", *Cemal Tollu: Retrospektif Retrospective*, İstanbul: YKY, 2005.
- ÖZSEZGİN Kaya, *Cemal Tollu: Retrospektif*, İstanbul: YKY, 2005, s.s.23-24.
- ÖZSEZGİN Kaya, *Cumhuriyetin Elli Yılında Plastik Sanatlar* (Tunca Sanat'ın 19 Şubat-3 Nisan 2010 Tarihleri Arasında Düzenlediği Karma Sergisi'nin Kataloğu), 1. Baskı, İstanbul: Tunca Sanat Yayınları, 2010.
- ÖZSEZGİN Kaya, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, C.3, İstanbul: Tıglat Yayınları, 1982.

ÖZSEZGİN Kaya, *Yapı Kredi Resim Koleksiyonu: Çağdaşlar*, 1. Basım, İstanbul: YKY, 9 Temmuz-15 Ağustos 2004.

PELVANOĞLU Burcu, “Türkiye’de Resim Sanatının Doğuşu”, *Hoca Ressamlar, Ressam Hocalar “Sanayi-i Nefise’den MSGÜ’ye Akademi Resim Hocaları Sergisi”*, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

PELVANOĞLU Burcu, *Hale Asaf Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası*, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.31.

RADO Şevket, Hakeme İtiraz, Jüriye İtiraz, *Akşam*, 18 Eylül 1954.

RAGON Michel, Çeviren: KANETTİ Vivet, *Modern Sanat*, 1. Baskı, İstanbul: Hayalbaz Kitap Sanat Kurumları Yayınları, 2009, s.s.9-10.

REFİK Cemal, Folklorumuzun Kıymetini Bilelim, *Akşam Gazetesi*, 13 Eylül 1954.

RENDİ Günsel, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı (Çağdaş Türk Resmi)*, 2. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1993.

RENDİ Günsel, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1977.

RENDİ Günsel, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, c.1, İstanbul: Tıglat Yayınları, 1982.

RENDİ Günsel, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, 1. Baskı, İstanbul: Promete Yayınları, 2001.

RENDİ Günsel, *Türk Minyatür Sanatı*, 1. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996.

RONA Zeynep, ARSLAN Neclâ, “Akatünvel Grubu”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Cilt, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.

SAĞLAM Mümtaz, *Retrospektif Güven Zeyrek 1957-2007*, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.

SELÇUK Seniha Ünay, Evren, “Sanat Piyasası ve Sanatçı”, *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 36, 2017.

SEVİM Ali, Erdoğan Merçil, *Selçuklu Devletleri Tarihi Siyaset, Teşkilat ve Kültür*, 1. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1995, s.s. 524-526.

SILACI Ferhat, Bir Aynın Sanat Olayları, *Akşam Gazetesi*, 25 Eylül 1954.

SIRMA Yıldız, *Türkiye’de Çağdaş Sanat Piyasasında ‘Alternatif’ Oluşumlar: Sanatçı İnisiyatifleri* (Yüksek Lisans), İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010, s.s.40-43.

SÖNMEZ Ayşegül, *Türk Resminde Modernizme Rağmen Modern (1908-1954)* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2005.

SÖNMEZ Necmi (Editör: HAYDAROĞLU Mine), *“İstihsal” Sarmal Helix Yapı Kredi Koleksiyonlarından Bir Seçki*, İstanbul: YKY, 12 Eylül – 31 Aralık 2017, s.s.185-188.

SÖNMEZ Necmi, “1954 Yapı Kredi Resim Yarışması’nın Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri”, *Kâzım Taşkent, Yapı Kredi ve Kültür Sanat.*, “Katkılar”, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 2014.

SÖNMEZ Necmi, “Çoksesli Bir Görsel Sanat Ortamına Doğru İlk Adımlar-1954 Yapı Kredi Resim Yarışması’nın Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri”, *Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması*, 1. Basım, İstanbul: YKY, 5 Kasım 2004-8 Ocak 2005.

SÖNMEZ Necmi, “1954 Yapı ve Kredi Bankası’nın Resim Müsabakası ve Çağdaş Türk Sanatı Üzerine Etkileri”, *Aliye Berger “Güneşin Doğuşu”*, Maçka Sanat Galerisi Kataloğu, 20 Aralık 1994 – 7 Ocak 1995.

SÜLÜN Ebru Nalan, *Türkiye’de Çağdaş Sanat Koleksiyonculuğu (1990-2010)* (Doktora Tezi), Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.

SÜRMEİLİ Kader, “Dada Hareketinden Kavramsal Sanata”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 2, Sayı 6, 2012.

ŞAŞİHÜSEYİNOĞLU Neslihan, *1970’lerden Günümüze Bireysel Sanat ve Türkiye’deki Resim Sanatı Eğitimi Yansımaları* (Yüksek Lisans Tezi), Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2015

ŞEKERCİ Osman, *İslam'da Resim ve Heykelin Yeri*, 1. Baskı, İstanbul: Çanakkale Seramik Fabrikaları Kültür ve Araştırma Hizmetleri Yayınları, 1974, s.

ŞERBETÇİ Feray, *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları* (Yüksek Lisans Tezi), Edirne, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.

TANALTAY Erdoğan, *Sanat Ustalarıyla Bir Gün*, İstanbul: Tekin Yayınları, 1993, s.109.

TANINDI Zeren, *Türk Minyatür Sanatı*, 1. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1996, s.s.59-61.

TANSU Samih Nafiz, L. Venturi İle Bir Konuşma, *Cumhuriyet Gazetesi*, 3 Ekim 1954.

TANSUĞ Sezer, "AICA 1954", *Sanat Dünyamız*, Yıl 16, Sayı 46, 1992.

TANSUĞ Sezer, "Türk Resminde Figürsüz Soyutlamanın Dünü Bugünü", *Sanat Dünyamız Dergisi*, YKY, Yıl 16, Sayı 45, 1991.

TANSUĞ Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, 7. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2005.

TANSUĞ Sezer, *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

TANSUĞ Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995, s.s.9-10.

TANYELİ Uğur, "Modernizm'in Sınırları ve Mimarlık", *Modernizmin Serüveni (Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990)*, Hazırlayan: Enis Batur, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.s.63-70.

TARZAN Özlem, *Yeni Dışavurumcu Tavrı Oluşturan Sanatçı Kimliği ve Yapıtlarındaki Psiko-Sembolik Öğeler* (Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2010.

TAŞKENT Kazım, *Yaşadığım Günler*, 1. Baskı, İstanbul: YKY, 1997, s.32-34.

TOLLU Cemal, San'at Tenkidçileri ve Bir Netice, *Yeni Sabah Gazetesi*, 15 Eylül 1954.

TÖR Vedat Nedim, Bir Müsabaka ve Bir Ders, *Akis*, 25 Eylül 1954.

TUNALI İsmail, “ “Akatüvel Sanat Topluluğu” Resim Sergisi”, *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı 136, 1990.

TUNALI İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim (Modern Resimden Avangard Resme)*, 8. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011, s.s.119-120.

TURAN Güven, “Soyut Resmin İzinde”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, YKY, Yıl 16, Sayı 45, 1991.

TURANÎ Adnan, “Bu Yarışmayı Niçin Düzenledik”, *Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Yayınları, 1969.

TURANÎ Adnan, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı Turkish Painting*, 2. Basım, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.

TURANÎ Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, 19. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 2015.

TURANÎ Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, 3. Baskı, Ankara: Toplum Yayınları, 1975.

TÜKEL U., “Herbert Read”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, 1. Baskı, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.

UZUN Ayşe, *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansıması* (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

UZUNÇARŞILI İbrahim Hakkı, *Osmanlı Tarihi*, c.4, Ankara: TTK Yayınları 1996.

ÜSTÜNİPEK Mehmet, “Cumhuriyet’in ilk 50 yılında sanat piyasası”, *Cumhuriyetin Renkleri, Biçimleri*, 1. Basım, İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s.188.

ÜSTÜNİPEK Mehmet, *Cumhuriyet’ten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası*, (Doktora Tezi), 1. Cilt, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998, s.s.122-124.

ÜSTÜNİPEK Mehmet, *Cumhuriyet’ten Günümüze Türkiye’de Sanat Yapıtı Piyasası* (Doktora Tezi), Ekler, 2. Cilt, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998.

ÜSTÜNİPEK Şeyda, *1936-50 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold-Lévy Ve Atölyesi* (Doktora Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

Vâ-Nû, Münekkidler Tenkidi, *Cumhuriyet*, 16 Eylül 1954.

YAKUTCAN Ahmet, ÖMÜR Cuma, *İslâm'da Resim, Heykel ve Mûsikî*, 1. Baskı, İzmir: Nil Yayınları, 1991.

YALMAN Tunç, Aliye Berger Anlatıyor, *Vatan Gazetesi*, 19 Eylül, 1954.

YAMAN Hikmet, *Bir Cumhuriyet Aydını: Vedat Nedim Tör* (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017, s.s.5-91.

YARARDAL Ersin, "Türk Ressamları", *Yeni Boyut Dergisi*, Sayı 25, 1984.

YASA YAMAN Zeynep, "1950'li Yılların Sanatsal Ortamı ve "Temsil" Sorunu", *Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı 79, 1998.

YASA YAMAN Zeynep, *1930-50 Yılları Arasında Kültür Ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d Grubu* (Doktora Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, 1992.

YASA YAMAN Zeynep, *d grubu (d group) 1933-1951*, 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

YENİŞEHİRLİOĞLU Filiz Çalışlar, "Sanat İdeolojisi ve Osmanlı Sanatı" *Osmanlı Kültür ve Sanat*, Cilt 9, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999.

YETKİN Suut Kemal, "AICA'nın 1954 Yılı Kongresi", *Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Yayınları, 1969.

YETKİN Suut Kemal, "Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Şimdiye Kadar Ne Yaptı?", *Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması Kataloğu*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi Yayınları, 1969.

YILMAZ Nilüfer Tuba, *Türkiye'de Soyut Sanatın Gelişimi İçerisinde Burhan Uygur'un Yeri* (Yüksek Lisans Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

YÜCEL Hasan Ali, Yarışmaya Alışma, *Cumhuriyet Gazetesi*, 26 Eylül 1954.

ZUHAL Arda, *Sanat Eğitimcisi ve Ressam Aydın Ayan'ın Resimlerine Estetik Bir Yaklaşım* (Doktora Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.s.41-46.

İnternet kaynakları

http://aicaturkey.org/_files/aica_beral-madra-ocak-2006-aica-hakkinda-soylesi.pdf (Erişim Tarihi: 22.10.2018)

<http://aicaturkey.org/misyon> (Erişim Tarihi: 11.05.2019)

<http://aicaturkey.org/yonetmelik--tuzuk> (Erişim Tarihi: 17.03.2019)

<http://arsizsanat.com/turk-resminde-savasin-betimi-ve-bir-savas-cephesi-olarak-sisli-atolyesi/> (Erişim Tarihi: 07.11.2018)

<http://bigpara.hurriyet.com.tr/doviz/dolar/> (Erişim Tarihi: 28.04.2019)

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/26040> (İletişim Tarihi: 18.10.2018)

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/344788> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/426863> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)

http://english.isam.org.tr/documents/_dosyalar/_pdfler/osmanli_arastirmalari_dergisi/osmal%C4%B1_sy35/2010_35_KAZANH.pdf (Erişim Tarihi: 01.11.2018)

<http://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri> (Erişim Tarihi:12.05.2019)

http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=239(Erişim Tarihi:07.11.2018)

<http://www.atam.gov.tr/wp-content/uploads/Zeki-HAFIZO%C4%9EULLARI-%C4%B0zmir-%C4%B0ktisat-Kongresi-G%C3%B6r%C3%BCnC5%9Fler-ve-De%C4%9Ferlendirmeler.pdf> (İletişim Tarihi: 18.10.2018)

<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-galerisinin-sonu/3477> (İletişim Tarihi: 16.10.2018)

<http://www.gozlemci.net/4512-resimde-isik-ve-golge.html> (Erişim Tarihi: 25.09.2018)

<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR-158803/guzel-sanatlar-galeri-yonetmeligi.html> (Erişim Tarihi: 16.05.2019)

http://www.kulturservisi.com/p/tavanarasiressamlari/?fbclid=IwAR3QVDQPoOmJPiIqqT_pLVXQayR7UVeVMbgOV1XAEOrwg8SuBfxJ_M_m3C8 (Erişim Tarihi: 19.04.2019)

<http://www.poetikhars.com/wikihars/doku.php/akimlar/tavanarasi-ressamlari> (04.06.2018)

<http://www.sanatduvari.com/cagdas-turk-resminde-soyut-resim/#prettyPhoto> İletişim Tarihi: 04.06.2018).

<http://www.tamsanat.net/atolye/tasarim-atolyesi/ilkeler-elemanlar.php?post=171>
(Erişim Tarihi: 25.09.2018)

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

<https://benhayattayken.blogspot.com/2018/03/osmanl-tasvir-sanatlar-kadn-ve-erkekler.html> (Erişim Tarihi:02.11.2018)

<https://gorselsanatlar.wordpress.com/tag/valor-nedir/> (Erişim Tarihi: 25.09.2018)

<https://kelimeler.gen.tr/isik-golge-nedir-ne-demek-158055> (Erişim Tarihi: 25.09.2018)

<https://manifold.press/lale-devri-nin-biricik-tanigi-jean-baptiste-vanmour> (Erişim Tarihi:02.11.2018)

<https://nigde.academia.edu/Tu%C4%9Fba%C3%87elik> (Erişim Tarihi: 09.05.2019)

<https://tr.scribd.com/document/59847641/Nakkas-Osman-Minyaturlerinde-Kompozisyon-Duzeni-Ve-Sanatsal-Uretimler-Order-of-Composition-in-the-Miniature-Paintings-of-Nakkas-Osman-and-Artistic-Pro> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)

https://www.academia.edu/36613074/Osmanl%C4%B1_Saray%C4%B1n%C4%B1n_Portre_Ressamlar%C4%B1 (Erişim Tarihi: 02.11.2018)

<https://www.arkhesanat.com/perspektif-nedir/> (Erişim Tarihi: 25.09.2018)

<https://www.arkhesanat.com/sanat-terimleri-sozlugu/> (İletişim Tarihi: 16.10.2018)

<https://www.bilgiustam.com/suitesuit-nedir/> (Erişim Tarihi: 12.04.2019)

<https://www.dersimiz.com/terimler-sozlugu/suit-nedir-ne-demek-2615> (Erişim Tarihi: 08.05.2019)

<https://www.e-skop.com/skopdergi/sanat-piyasasi-ve-galerilerin-orgutlenmesi/2602>
(Erişim Tarihi: 19.05.2019)

<https://www.evrensel.net/haber/132161/banka-kasalarindan-sergiye> (Erişim Tarihi: 12.05.2019)

<https://www.tcmb.gov.tr/wps/wcm/connect/TR/TCMB+TR/Main+Menu/Banka+Hakkinde>
(Erişim Tarihi: 12.05.2019)

<https://www.yapikredi.com.tr/yapi-kredi-hakkinda/kultur-ve-sanat/galeri> (Erişim Tarihi: 17.08.2018).

GÖRSEL LİSTESİ

- Görsel 1:** Orta Asya dağlarını gösteren harita.
- Görsel 2:** Uygur duvar fresklerinden detay.
- Görsel 3:** Uygur kadın figürlerini gösteren fresk.
- Görsel 4:** Maniyerizm dini ile ilgili dini sahne.
- Görsel 5:** Bezeklik'te Uygur asilzâdelerin tasvir edildiği duvar resmi.
- Görsel 6:** Hoço'da bulunan üzerinde Buda portresinin tasvir edildiği 9. yy'a tarihli ipekli kumaş.
- Görsel 7-8:** Leşker-i Bazar Sarayı'nın Divânhanesinde yan yana sıralı 44 figür ve bu figürlerden detay.
- Görsel 9:** Erzurum Çifte Minareli Medresenin taç kapısında stilize edilen hayat ağacı, iki başlı kartal ve ejder figürleri.
- Görsel 10:** Mezar taşlarında kullanılan fes görünümlü başlıklardan detay.
- Görsel 11:** Varka ve Gülşah birbirlerine veda ederken, Varka ve Gülşah Albümü, Anadolu Selçuklu Dönemi, İstanbul, 13. yy. başı.
- Görsel 12:** Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın birlikte hazırladığı "Siyeri Nebi" elyazma kitabından "Hz. Muhammed miraç yolunda" adlı minyatür sayfası.
- Görsel 13:** Hüsrev'in Şirin'i görmesi, Nizami, Hamse, Tebriz, 1481.
- Görsel 14:** Beyşehir Kubadabad Sarayı, Bağdaş kuran figürler, çini, 13. yy.
- Görsel 15:** Gentile Bellini, Fatih Portresi, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, 1480.
- Görsel 16:** Şiblizâde Ahmet, Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmet Portresi, 1475-1500.
- Görsel 17:** Mâtrakçı Nasuh, Beyan-ı Menzil, İstanbul, 1537.
- Görsel 18:** Nakkaş Osman, Surname-i Humayun, Mimarlar İncasının Süleymaniye Camisi'nin maketini getirilmesi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, 1582.
- Görsel 19:** Şehnameci Seyyid Lokman, Hünernâme, 2. cilt, Kanuni Sultan Süleyman'ın Macaristan'a gidişi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, 1524.
- Görsel 20:** Seyyid Lokman, Şehname-i Selim Han, Topkapı Sarayı Müzesi 3. Ahmet kitaplığı, İstanbul, 1581.
- Görsel 21:** Seyyid Lokman, Şehinşahname, Takiyüddin ve yardımcılarını öğrencilerle birlikte rasathanede, İstanbul rasathanesi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, 1975-88.
- Görsel 22:** Şehnameci Seyyid Lokman, Hünernâme, 2. cilt, Fatih Sultan Mehmet, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, 1524.
- Görsel 23:** Seyyid Lokman, Surname, Şehzade Mehmet'in sünnet şenliğinin tasviri, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul.
- Görsel 24:** Sultan 2. Mahmud döneminde Sadabad Sarayı'nı tasvir eden Preault tarafından çizilmiş gravür.
- Görsel 25:** Levnî, Surname-i Vehbi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, 3. Ahmet, İstanbul, 1729-30.
- Görsel 26:** Levnî, Surname-i Vehbi, Şenlik için kurulan çadırlar, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, 1729-1730.
- Görsel 27:** Abdullah Buhari, İki kadın, Albüm, 17. Yy.
- Görsel 28:** Jean Baptiste Vanmour, Dönen Dervişler, 1720-1737.
- Görsel 29:** Galata Mevlevihanesinin bugünkü durumu.
- Görsel 30:** Topkapı Sarayı Yemiş Odası.
- Görsel 31:** Rize Okman evinin başodasında yer alan İstanbul konulu duvar resmi ve detayında da tren tasviri.

- Görsel 32:** Ödemiş Birgi, Çakıroğlu Konağı başodalık kısmında bulunan İstanbul manzarası.
- Görsel 33:** İstanbul, Topkapı Sarayı, Harem Dairesi, Valide Sultan Odası Sofası üst katında yer alan duvar resmi ve detay görünüşü.
- Görsel 34:** Louis-François Cassas, Sarayburnu Panoraması, 75x237 cm. Oryantalist Akımı, Kâğıt üstüne suluboya, 1787-1827.
- Görsel 35:** M. Civanyan tablosu.
- Görsel 36:** Rupen Manas, Sultan Abdülmecid, TSM, Tuval üzerine yağlıboya, 1857.
- Görsel 37:** Süleyman Seyyid, Derviş.
- Görsel 38:** Ahmet Ali, Tarlada koyun sürüsü.
- Görsel 39:** Halil Paşa, peyzaj.
- Görsel 40:** Halid Şazi, Göksu.
- Görsel 41:** C.F. Fuller, Sultan Abdülaziz heykeli, Beylerbeyi Sarayı Müzesi, 1871.
- Görsel 42:** Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa terbiyecisi, Tuval üstüne yağlıboya, 221.5x120 cm. Pera Müzesi, 1906.
- Görsel 43:** J.W. Zarzecki, Paşa eğleniyor, 1896.
- Görsel 44:** S. Valeri, Manzaralar.
- Görsel 45:** Yervant Oskan, Osman Hamdi ve eşi Naile Hanımın büstleri, Türkiye salon sergileri 1901-3.
- Görsel 46:** 1914 yılında İnas Sanayi-i Mektebi'nde eğitime başlayan heykel bölümü öğrencileri
- Görsel 47:** Son Halife ve ressam Abdülmecid Efendi, Şişli Atölyesinde (sağdan sola doğru; Ali Sami Boyar, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, Ali Cemal ve Mehmet Ruhi Arel).
- Görsel 48:** İbrahim Çallı, Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda, Tuval üzerine yağlıboya, 154x186 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1923.
- Görsel 49:** N. Ziya, İstanbul limanı.
- Görüntü 50:** İbrahim Çallı, Saraylı Hanım.
- Görüntü 51:** F. Duran, Atatürk portresi.
- Görsel 52:** H. Onat, Boğaziçi.
- Görsel 53:** N. İsmail, Mediha Hanım.
- Görsel 54:** V. Bereketoğlu, Tekneler.
- Görsel 55:** Abdülmecid Efendi Şişli Atölyesi'nde ressamlarla birlikte (soldan sağa: Ali Sami Boyar, Ali Cemal Benim, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik ve Ruhi Arel).
- Görsel 56:** Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Askerler, Şişli Atölyesi, 1917.
- Görsel 57:** Namık İsmail, Son Mermi, Şişli Atölyesi, 1917.
- Görsel 58:** İbrahim Çallı, Topçu Mevzi Alırken, Şişli Atölyesi, 1917.
- Görsel 59:** Mehmet Ruhi, Düşman Kaçtıktan Sonra ve detayında ise Celal Esad Arseven figürü model olarak gösterilmesi, Şişli Atölyesi, 1917.
- Görsel 60:** Şeref Akdik, İstanbul Sokağı, 57.50x40 cm, 1964.
- Görsel 61:** Mahmut Cuda, Sara, 1929.
- Görsel 62:** Cevat Dereli, Balıkçı, Kedi ve Martı, 121x96.5, Tuval üzerine yağlıboya, 1970'li yıllar.
- Görsel 63:** Refik Epikman, Bar, Tuval üzerine yağlıboya, 1928.
- Görsel 64:** Muhittin Sebati, Ankara'dan, 1901-1932.
- Görsel 65:** Ratip Acudoğlu, Milli Şef İnönü, Erzincan, 26 Aralık 1939.
- Görsel 66:** Hale Asaf, Otoportre (kendisi), 1920'ler.

- Görsel 67:** 15 Eylül 1933'de Zeki Faik İzer'in İstanbul Cihangir semtindeki Kumrulu Yokuşu, 20 no'lu Yavuz Apartmanı'nda bir araya gelen d Grubu'nun kurucularından Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş-ressam Zühtü Müridoğlu.
- Görsel 68:** 1936 New York Modern Sanatlar Müzesi, Kübizm ve Soyut Sanat Sergi Kataloğunun Kapağı.
- Görsel 69:** Sanat Münekkidleri Kongresi, 8 Eylül 1954.
- Görsel 70:** Milletlerarası Sanat Münekkitleri Kongresi.
- Görsel 71:** 1944 İstanbul Bahçekapı Şubesi.
- Görsel 72:** Yapı ve Kredi bankası'nın Mevduatı.
- Görsel 73:** Doğan Kardeş Dergisi kapağı.
- Görsel 74:** Gazetelerdeki Reklam İlanları.
- Görsel 75:** Çocuk Sineması.
- Görsel 76:** Küçük Sahne Özel Tiyatrosu.
- Görsel 77:** İlk Renkli Türk Filmi Olan "Halıcı Kız" Broşörü.
- Görsel 78:** Esnaf Kredisini Gösteren Bir Pankart.
- Görsel 79:** Geleneksel Sanat Kursları.
- Görsel 80:** Yapı Ve Kredi Bankası'nın 1964 Yılında Türkiye Bankacılık Alanında İlk Defa Görülecek Toplu İş Sözleşmesi İmzalanması.
- Görsel 81:** Galatasaray'da Bulunan Elektronik Hesap Merkezi.
- Görsel 82:** Yapı ve Kredi Bankasının 10'uncu yıldönümü ilanları.
- Görsel 83:** Resim ve Afiş Sergisi.
- Görsel 84:** 1954 yılında ilk kez Açık Hava Tiyatro'da yapılan Yapı ve Kredi Bankası Halk Dansları Yarışmasının Afişi.
- Görsel 85:** Halk Oyunları Yarışma ilanı.
- Görsel 86:** Halk Oyunları Provası.
- Görsel 87:** Halk Oyunları Provası.
- Görsel 88:** Milli oyunlar müsabakası yarın akşam başlıyor.
- Görsel 89:** Adana milli oyunlar ekibinin performansını gösteren detay.
- Görsel 90:** Elazığ milli oyunlar ekibinin küçük davulcusunu gösteren detay.
- Görsel 91:** Senaryo ve Kültür Mükâfatları.
- Görsel 92:** Sergi Sarayı'ndaki yarışmaya katılan resimlerden bir kaçı.
- Görsel 93:** Aliye Berger, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 metre, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 94:** Aliye Berger, istihsal, Gravür, 2x3 metre, 1954, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 95:** Nurullah Berk, İstihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 metre, 1954, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 96:** Fethi Karakaş, İstihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 97:** Hakkı Anlı, İstihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m.
- Görsel 98:** Sabri Berkel, İstihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
- Görsel 99:** Remzi Türemen, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 100:** Haşmet Akal, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.

- Görsel 101:** Cemal Tollu, , 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, İş Bankası Resim Koleksiyonu.
- Görsel 102:** Salih Acar, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 103:** Anonim, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 104:** İlhami Demirci, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 105:** İbrahim Safi, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Ziraat Bankası Koleksiyonu.
- Görsel 106:** Nazlı Ecevit, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Tekel Resim Koleksiyonu.
- Görsel 107:** Fahrettin Arkunlar, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 108:** Eren Eyüboğlu, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 109:** Zeki Faik İzer, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 110:** Özden Ergökçen (Akbaşıoğlu), istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
- Görsel 111:** Cevat Dereli, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu.
- Görsel 112:** Ferruh Başağa, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Cavit-Armağan Arca Koleksiyonu.
- Görsel 113:** Sanat ve Kültür Mükâfatları Jüri Kararları.
- Görsel 114:** Resim Mükâfatları.
- Görsel 115:** Resim sergisinin satışları.
- Görsel 116:** Afiş Mükâfatları.
- Görsel 117:** Musiki Mükâfatları.
- Görsel 118:** Bülent Tarcan, Sirto.
- Görsel 119:** Bülent Tarcan, Zeybek.
- Görsel 120:** Nuri Sami Koral, Bengi.
- Görsel 121:** Nuri Sami Koral, Ağır Zeybek.

GÖRSELLER



Görsel 1: Orta Asya dağlarını gösteren harita.

(<https://eodev.com/gorev/10685585>) (Erişim Tarihi: 21.05.2019)



Görsel 2: Uygur duvar fresklerinden detay.

(<https://okuryazarim.com/uygurlarda-sanat/> (Erişim Tarihi: 01.11.2018))



Görsel 3: Uygur kadın figürlerini gösteren fresk.

<https://www.google.com.tr/search?q=uygur+%C5%9Fehri+duvar+resimleri&rlz=1C1GTPM>

_trTR737TR737&tbs=isz:l,ic:color&tbn=isch&source=Int&sa=X&ved=0ahUKEwiNuNfRy7HeAh
WlsKQKHxAyAbIQpwUIHw&biw=1366&bih=646&dpr=1#imgrc=x72u80J7EQQ7MM:
(Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 4: Manierizm dini ile ilgili dini sahne.
<https://tr.pinterest.com>(Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 5: Bezeklik'te Uygur asilzâdelerin tasvir edildiği duvar resmi.
<http://www.hurriyetdailynews.com> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 6: Hoço'da bulunan üzerinde Buda portresinin tasvir edildiği 9. yy'a tarihli ipekli kumaş.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/uygurlar> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 7-8: Leşker-i Bazar Sarayı'nın Divânhanesinde yan yana sıralı 44 figür ve bu figürlerden detay. http://warfare.ga/11/Lashkari_Bazar-wall_paintings.htm?i=1 (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 9: Erzurum Çifte Minareli Medresenin taç kapısında stilize edilen hayat ağacı, iki başlı kartal ve ejder figürleri. <http://www.mustafacambaz.com> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 10: Mezar taşlarında kullanılan fes görümlü başlıklardan detay. <http://gencdergisi.com> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 11: Varka ve Gülşah birbirlerine veda ederken, Varka ve Gülşah Albümü, Anadolu Selçuklu Dönemi, 13. yy. başı, İstanbul. <https://www.academia.edu> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 12: Şehnameci Seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın birlikte hazırladığı "Siyeri Nebi" elyazma kitabından "Hz. Muhammed miraç yolunda" adlı minyatür sayfası. <https://www.sanatin Yolculugu.com/hz-muhammedin-hayatisiyeri-nebi/> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 13: Hüsrev'in Şirin'i görmesi, Nizami, Hamse, Tebriz, 1481.
<https://www.academia.edu> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 14: Beyşehir Kubadabad Sarayı, Bağdaş kuran figürler, çini, 13. yüzyıl.
<http://www.habitat.org.tr/?option=com> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 15: Gentile Bellini, Fatih Portresi, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, 1480.
<https://www.sanatabasla.com> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 16: Şiblizâde Ahmet, Gül Koklayan Fatih Sultan Mehmet Portresi, 1475-1500.
<https://www.uludagsozluk.com/k/fatih-sultan-mehmet-in-%C3%A7i%C3%A7ek-koklarken-resmi/>
(Erişim Tarihi: 01.10.2018)



Görsel 17: Mâtrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil, 1537, İstanbul.
<https://www.academia.edu> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 18: Nakkaş Osman, Surname-i Humayun, Mimarlar İncasının Süleymaniye Camisi'nin maketini getirilmesi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, 1582.

<https://twitter.com/sofosistanbul/status/836563631756230657> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)

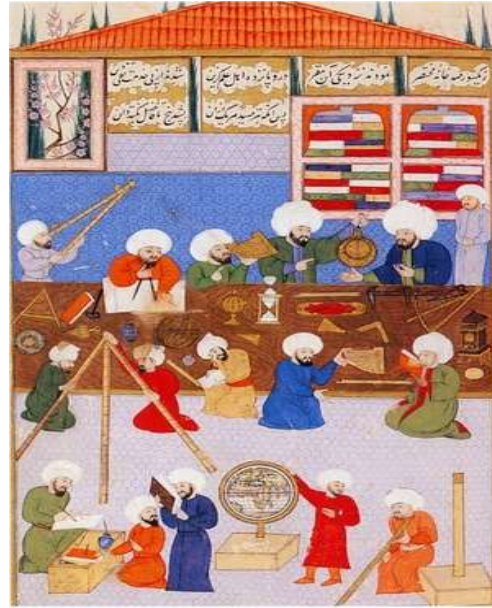


Görsel 19: Şehnameci Seyyid Lokman, Hünernâme, 2. cilt, Kanuni Sultan Süleyman'ın Macaristan'a gidişi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, 1524 (Hazine, vr. 276b).

<https://islamansiklopedisi.org.tr/hunername> (İletişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 20: Seyyid Lokman, Şehname-i Selim Han, Topkapı Sarayı Müzesi 3. Ahmet kitaplığı, İstanbul, 1581. http://www.wikiwand.com/tr/Osmanl%C4%B1_minyat%C3%BCr%C3%BC (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



Görsel 21: Seyyid Lokman, Şehinşahname, Takiyüddin ve yardımcılarını öğrencilerle birlikte rasathanede, 1975-88, İstanbul rasathanesi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi. <https://osmanliminyaturmuzesi.omeka.net/items/show/22> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



Görsel 22: Şehnameci Seyyid Lokman, Hünernâme, 2. cilt, Fatih Sultan Mehmet, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, 1524 (Hazine, vr. 276b). <https://www.google.com.tr> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



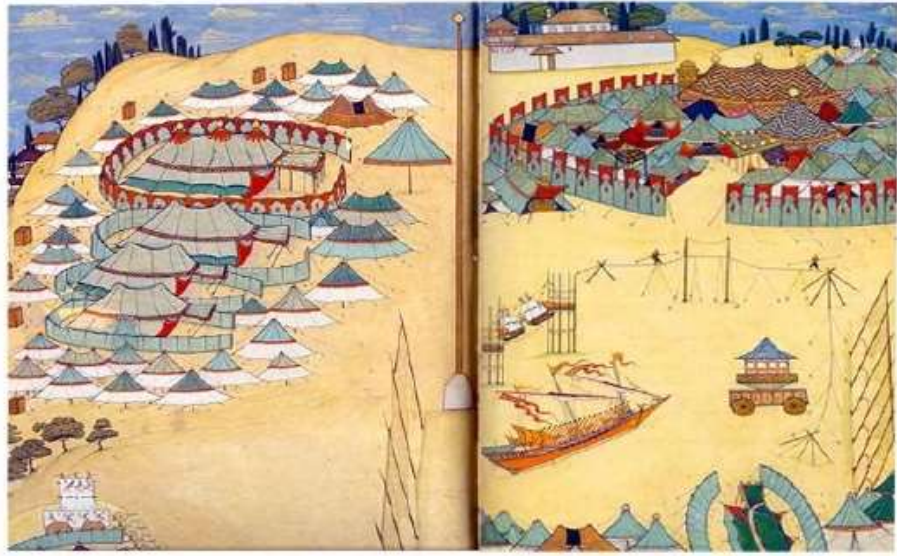
Görsel 23: Seyyid Lokman, Surname, Şehzade Mehmet'in sünnet şenliğinin tasviri, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul. <https://islamansiklopedisi.org.tr/surname> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



Görsel 24: Sultan 2. Mahmud döneminde Sadabad Sarayı'nı tasvir eden Preault tarafından çizilmiş gravür. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sadabad> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 25: Levnî, Surname-i Vehbi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, 3. Ahmet, İstanbul, 1729-30. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sadabad> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 26: Levnî, Surname-i Vehbi, Şenlik için kurulan çadırlar, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul, 1729-1730. <https://www.academia.edu> (Erişim Tarihi: 01.11.2018)



Görsel 27: Abdullah Buhari, İki kadın, Albüm, 17. yüzyıl.
<https://benhayattayken.blogspot.com> (Erişim Tarihi:02.11.2018)



Görsel 28: Jean Baptiste Vanmour, Dönen Dervişler, 1720-1737.
<https://manifold.press/lale-devri-nin-biricik-tanigi-jean-baptiste-vanmour> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



Görsel 29: Galata Mevlevihanesinin bugünkü durumu (Fotoğraf: Nergis Abıyeva).
<https://manifold.press/lale-devri-nin-biricik-tanigi-jean-baptiste-vanmour> (Erişim Tarihi:02.11.2018)



Görsel 30: Topkapı Sarayı Yemiş Odası.
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/344788> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



Görsel 31: Rize Okman evinin başodasında yer alan İstanbul konulu duvar resmi ve detayında da tren tasviri. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/344788> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



Görsel 32: Ödemiş Birgi, Çakıroğlu Konağı başodalık kısmında bulunan İstanbul manzarası. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/344788> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



Görsel 33: İstanbul, Topkapı Sarayı, Harem Dairesi, Valide Sultan Odası Sofası üst katında yer alan duvar resmi ve detay görünüşü. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/344788> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



Görsel 34: Louis-François Cassas, Sarayburnu Panoramasi, 75x237 cm. Oryantalist Akımı, Kâğıt üstüne suluboya, 1787-1827. <https://www.peramuzesi.org.tr/Eser/Sarayburnu-Panoramasi/48/1#!prettyPhoto> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



Görsel 35: M. Civanyan, manzara. <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



Görsel 36: Rupen Manas, Sultan Abdülmecid, TSM, 1857, Tuval üzerine yağlıboya. <https://www.academia.edu> (Erişim Tarihi: 02.11.2018)



Görsel 37: Süleyman Seyyid, Derviş.

<http://www.antikalar.com/suleyman-seyyid-bey/> (Erişim Tarihi: 03.11.2018)



Görsel 38: Ahmet Ali, Tarlada koyun sürüsü.

<http://www.antikalar.com/seker-ahmet-pasa/> (Erişim Tarihi: 03.11.2018)



Görsel 39: Halil Paşa, peyzaj.

<http://www.antikalar.com/halil-pasa/> (Erişim Tarihi: 03.11.2018)



Görsel 40: Halid Şazi, Göksu.

<http://theearthhistoryjournal.blogspot.com> (İletişim Tarihi: 03.11.18)



Görsel 41: C.F. Fuller, Sultan Abdülaziz heykeli, 1871, Beylerbeyi Sarayı Müzesi.

<http://kadimuleyyam.blogspot.com> (Erişim Tarihi: 03.11.2018)



Görsel 42: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa terbiyecisi, Tuval üstüne yağlıboya, 221.5x120 cm. 1906, Pera Müzesi (2004 yılında 3,5. milyon dolara satın alarak kendi koleksiyonuna dâhil etmiştir). <https://www.peramuzesi.org.tr> (Erişim Tarihi: 03.11.2018)



Görsel 43: J.W. Zarzecki, Paşa eğleniyor, 1896. <http://www.leblebitozu.com> (Erişim Tarihi:03.11.18)



Görsel 44: S. Valeri, Manzaralar. <http://www.leblebitozu.com> (Erişim Tarihi:03.11.18)



Görsel 45: Yervant Oskan, Osman Hamdi ve eşi Naile Hanımın büstleri, 1901-3, Türkiye salon sergileri.

https://www.google.com.tr/search?q=Osman+Hamdi+ve+e%C5%9Fi+Naile+Han%C4%B1m%27%C4%B1n+b%C3%BCst%C3%BC&rlz=1C1GTPM_trTR737TR737&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjRt4inbbeAhUKWYwKHW33CdGQ_AUIDigB&biw=1366&bih=646#imgdii=kanrVoUWBTT73M:&imgcr=GQbxmV94NNKCNM: (Erişim Tarihi:03.11.18)



Görsel 46: 1914 yılında İnas Sanayi-i Mektebi'nde eğitime başlayan heykel bölümü öğrencileri.

https://ec.europa.eu/epale/sites/epale/files/turkiyede_sanat_egitiminin_baslangici.pdf (İletişim Tarihi: 03.11.2018)



Görsel 47: Son Halife ve ressam Abdülmecid Efendi, Şişli Atölyesinde (sağdan sola doğru; Ali Sami Boyar, Sami Yetik, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, Ali Cemal ve Mehmet Ruhi Arel) (Semra Germaner, *a.g.e.* 1999, s.15.).



Görsel 48: İbrahim Çallı, Zeybekler Kurtuluş Savaşı'nda, Tuval üzerine yağlıboya, 154x186 cm, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu, 1923.

http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=239

(Erişim Tarihi:07.11.2018)



Görsel 49: N. Ziya, İstanbul limanı.

<http://www.leblebitozu.com> (Erişim Tarihi: 03.11.2018)



Görüntü 50: İbrahim Çallı, Saraylı Hanım.

<http://www.turkishpaintings.com> (Erişim Tarihi: 03.11.2018)



Görüntü 51: F. Duran, Atatürk portresi.

<http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=6913> (İletişim Tarihi: 03.11.2018)



Görsel 52: H. Onat, Boğaziçi.

<http://maksivizyon.blogspot.com> (Erişim Tarihi: 03.11.2018)



Görsel 53: N. İsmail, Mediha Hanım.

<http://www.turkishpaintings.com> (Erişim Tarihi: 03.11.2018)



Görsel 54: V. Bereketoğlu, Tekneler.

<https://www.istanbulsanatevi.com> (Erişim Tarihi: 03.11.2018)



Görsel 55: Abdülmecid Efendi Şişli Atölyesi'nde ressamlarla birlikte (soldan sağa: Ali Sami Boyar, Ali Cemal Benim, Namık İsmail, Abdülmecid Efendi, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Sami Yetik ve Ruhi Arel). <http://arsizsanat.com> (Erişim Tarihi: 07.11.2018)



Görsel 56: Hikmet Onat, Siperde Mektup Okuyan Askerler, Şişli Atölyesi, 1917.
<http://arsizsanat.com> (Erişim Tarihi: 07.11.2018)



Görsel 57: Namık İsmail, Son Mermi, Şişli Atölyesi, 1917.
<http://arsizsanat.com> (Erişim Tarihi: 07.11.2018)



Görsel 58: İbrahim Çallı, Topçu Mevzi Alırken, Şişli Atölyesi, 1917.
<http://arsizsanat.com> (Erişim Tarihi: 07.11.2018)



Görsel 59: Mehmet Ruhi, Düşman Kaçtıktan Sonra ve detayında ise Celal Esad Arseven figürü model olarak gösterilmesi, Şişli Atölyesi, 1917.
<http://arsizsanat.com> (Erişim Tarihi: 07.11.2018)



Görsel 60: Şeref Akdik, İstanbul Sokağı, 57.50x40 cm, 1964.
<https://www.istanbulsanatevi.com> (Erişim Tarihi: 12.11.2018)



Görsel 61: Mahmut Cuda, Sara, 1929.

<http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Galeri&icerik=Goster&id=2893&syfno=1>
(Erişim Tarihi: 13.11.2018)



Görsel 62: Cevat Dereli, Balıkçı, Kedi ve Martı, 121x96.5, Tuval üzerine yağlıboya, 1970'li yıllar.
<http://www.beyazart.com/sanatci/Cevat-Dereli> (Erişim Tarihi: 13.11.2018)



Görsel 63: Refik Epikman, Bar, Tuval üzerine yağlıboya, 1928.
<http://www.milliyetsanat.com> (Erişim Tarihi: 13.11.2018)



Görsel 64: Muhittin Sebati, Ankara'dan, 1901-1932.

<http://www.leblebitozu.com/20-unlu-turk-ressamin-manzara-resimleri/> (Erişim Tarihi: 13.11.2018)



Görsel 65: Ratip Acudoğlu, Milli Şef İnönü, Erzincan, 26 Aralık 1939.

<http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/ERZiNCAN/heykel/index.htm> (Erişim Tarihi: 13.11.2018)

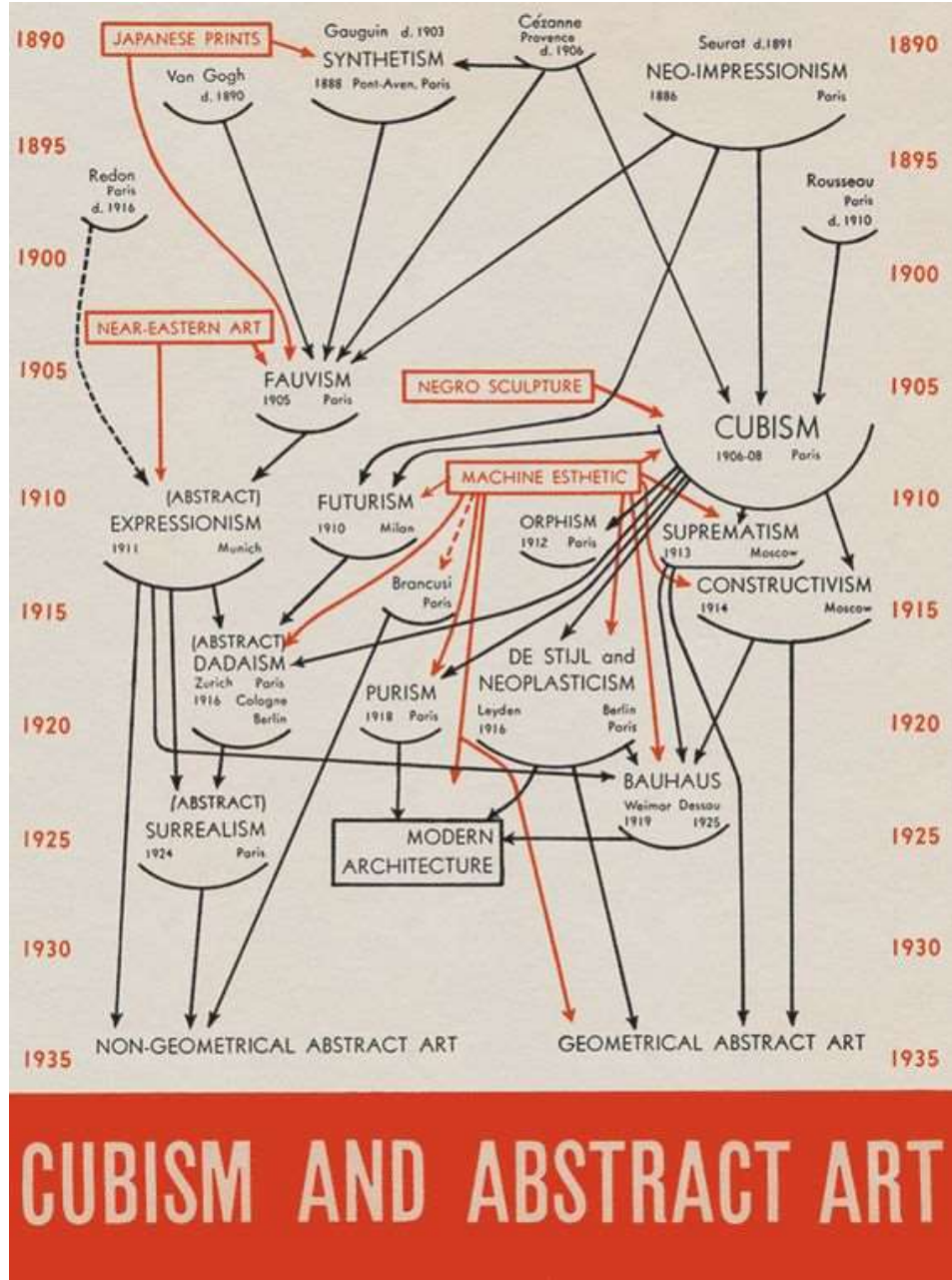


Görsel 66: Hale Asaf, Otoportre (kendisi), 1920'ler.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hale_Asaf_Self_Portrait_1920s.jpg (Erişim Tarihi: 13.11.2018)



Görsel 67: 15 Eylül 1933'de Zeki Faik İzer'in İstanbul Cihangir semtindeki Kumrulu Yokuşu, 20 no'lu Yavuz Apartmanı'nda bir araya gelen d Grubu'nun kurucularından Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş-ressam Zühtü Müridoğlu.
<https://circlelove.co/cumhuriyet-donemi-ilk-ressam-gruplari/> (Erişim Tarihi: 13.11.2018)



Görsel 68: 1936 New York Modern Sanatlar Müzesi, Kübizm ve Soyut Sanat Sergi Kataloğunun Kapağı. <https://tr.pinterest.com/pin/213076626098114362/> (Erişim Tarihi: 07.03.2019)



Görsel 71: 1944 İstanbul Bahçekapı Şubesi.

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

YAPI VE KREDİ BANKASI	
Kuruluşundan	Sermayesi 1.500.000 Lira
Bir yıl sonra	Memur sayısı 111
	Şube sayısı 4
MEVDUAT	10.400.000 Lira
Kuruluşundan	Sermayesi 4.000.000 Lira
Beş yıl sonra	İhtiyatları 432.000 •
	Memur sayısı 400
	Şube sayısı 13
MEVDUAT	54.050.000 Lira
Kuruluşundan	Sermayesi 15.000.000 Lira
On yıl sonra	İhtiyatları 6.399.000 •
	Memur sayısı 1535
	Şube sayısı 62
MEVDUAT	307.000.000 Lira

Görsel 72: Yapı ve Kredi bankası'nın Mevduatı (Cumhuriyet, 16 Eylül 1954, s.3.).



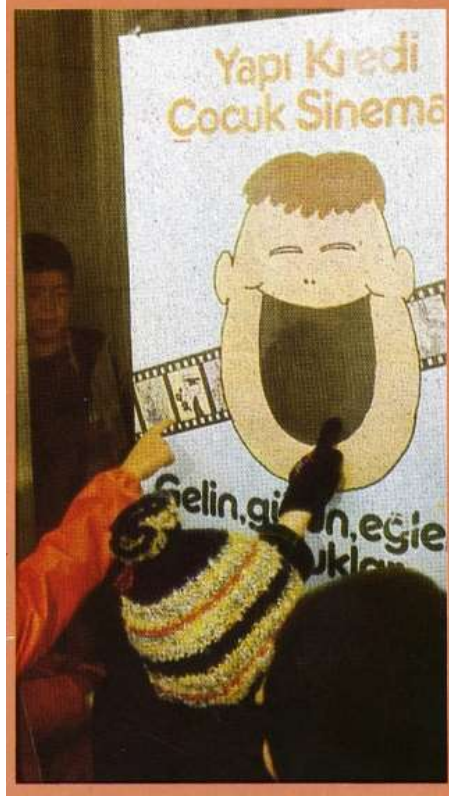
Görsel 73: Doğan Kardeş Dergisi.

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)



Görsel 74: Gazetelerdeki Reklam İlanları.

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)



Görsel 75: Çocuk Sineması.

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)



Görsel 76: Küçük Sahne Özel Tiyatrosu.

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)



Görsel 77: İlk Renkli Türk Filmi Olan ‘Halıcı Kız’ Broşörü.

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)



Görsel 78: Esnaf Kredisini Gösteren Bir Pankart.

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)



Görsel 79: Geleneksel Sanat Kursları.

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)



Görsel 80: Yapı Ve Kredi Bankası'nın 1964 Yılında Türkiye Bankacılık Alanında İlk Defa Görülecek Toplu İş Sözleşmesi İmzalanması. <http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)



Görsel 81: Galatasaray'da Bulunan Elektronik Hesap Merkezi.

<http://www.yapikredikss.com.tr/zaman-tuneli/> (Erişim Tarihi: 12.03.2019)



Görsel 84: 1954 yılında ilk kez Açık Hava Tiyatro'da yapılan Yapı ve Kredi Bankası Halk Dansları Yarışmasının Afişi (İlke Kızmaz, a.g.t. 2013, s.55).



Görsel 85: Halk Oyunları Yarışma ilanı (Akşam Gazetesi, 3 Eylül 1954, s.6).



Milli oyunlar müsabakasını kazanarak şehrimize gelen ekiplerden biri dün jüri önünde yaptığı prova esnasında.

Görsel 86: Halk Oyunları Provası, (*Akşam Gazetesi*, 7 Eylül 1954, s.1).



Milli oyunlar müsabakası ekiplerinden biri dünkü kılıç kalkan oyunları provasında.

Görsel 87: Halk Oyunları Provası, (*Akşam Gazetesi*, 7 Eylül 1954, s.1).



Millî oyunlar müsabakası yarın akşam başlıyor

Gazeteciler Cemiyeti ile Yapı ve Kredi Bankasının müştereken tertip ettikleri ve 22 vilâyette gelen 200 temsilciden mürekkep millî oyunlar heyetleri dün Vilâyete gelerek Valiyi ziyaret etmişlerdir. Vali, Vilâyet içtima salonunda kendilerine bir hitabede bulunmuştur. Bunu takiben ekipler açık hava tiyatrosuna giderek son provaları yapmışlardır. Millî oyunlar ekipleri yarın, cumartesi ve pazar geceleri açık hava tiyatrosunda müsabakalı temsilini vereceklerdir. Resimde, Vali dünkü ziyaret esnasında Karşlı kızlar arasında görülüyor.

Görsel 88: Millî oyunlar müsabakası yarın akşam başlıyor (Anonim, Akşam Gazetesi, 9 Eylül 1954, s.1).

Yapı ve Kredi bankasının onuncu kuruluş yıldönümü münasebetiyle İstanbul Gazeteciler Cemiyeti ile beraber tertip ettiği millî oyunlar müsabakasının ilk temsili dün gece Açık hava Tiyatrosunda verilmiş ve dört beş bin kişilik bir seyirci kitlesi tarafından büyük bir alâka ve derin bir hayranlıkla seyredilmiştir. Millî oyunlar çok güzel, organizasyon da mükemmel. Müsabakalara Adana, Adapazarı, Artvin, Aydın, Balıkesir, Bergama, Bursa, Çorum, Diyarbakır, Elâzığ, Erzurum, Gaziantep, Hatay, İzmir, Kars, Kastamonu, Konya, Ödemiş, Rize, Sivas, Trabzon, Urfa oyun ekipleri, mahalli kı-

(Devam) 2 nci sahifede)

At Yarışları

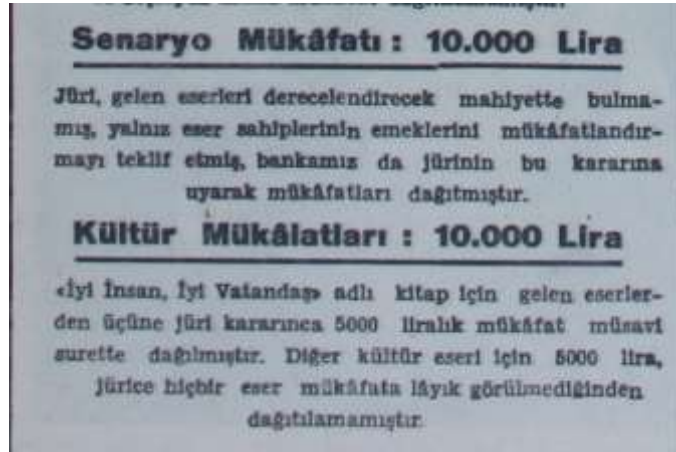
Yarınki koşuların programı ve Şazi Tezcan'ın tahminleri son sahifemizde

Adana millî oyunlar ekibinin dün geceki oyunlarından bir anstantane

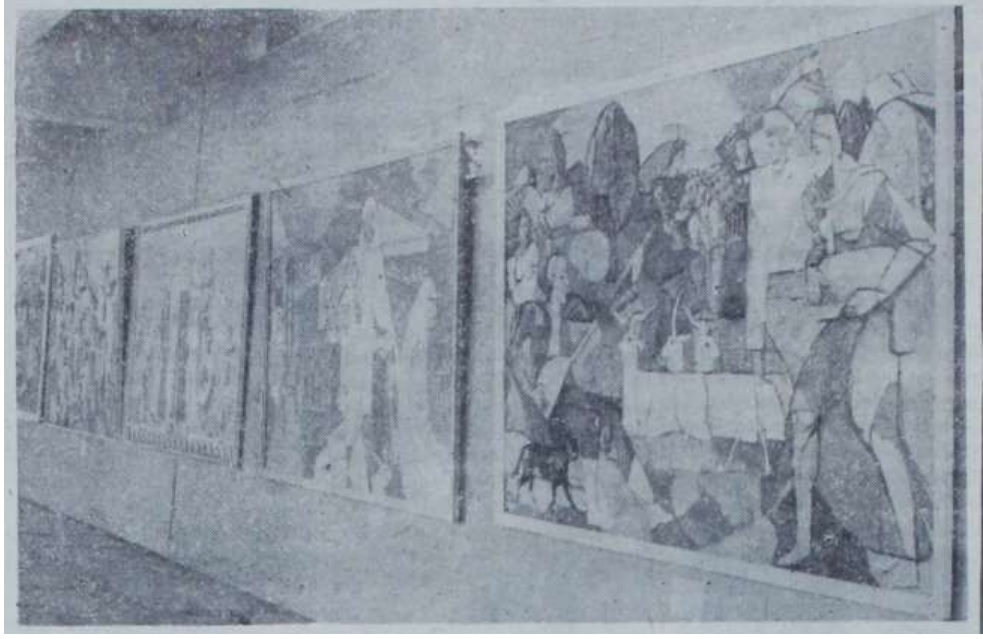
Görsel 89: Adana millî oyunlar ekibinin performansını gösteren detay (Anonim, Millî Oyunlar Müsabakası, Akşam Gazetesi, 10 Eylül 1954, s.1).



Görsel 90: Elazığ milli oyunlar ekibinin küçük davulcusunu gösteren detay (Anonim, Milli Oyunlar Müsabakası, *Akşam Gazetesi*, 10 Eylül 1954, s.1.).



Görsel 91: Senaryo ve Kültür Mükâfatları (*Akşam Gazetesi*, 16 Eylül 1954, s.2).



Görsel 92: Sergi Sarayı'ndaki yarışmaya katılan resimlerden bir kaçı (Akşam, 16 Eylül 1954, s.3).



Görsel 93: Aliye Berger, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 metre, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu. (<http://1.bp.blogspot.com> Erişim Tarihi: 20.05.2019)



Görsel 94: Aliye Berger, İstihsal, Gravür, 2x3 metre, 1954, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
(<http://www.antikavesanat.com> Erişim Tarihi: 20.05.2019)



Görsel 95: Nurullah Berk, İstihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 metre, 1954, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu. (<http://artistwonders.com/sarmal-helix/> Erişim Tarihi: 25.05.2019)



Görsel 96: Fethi Karakaş, İstihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
(“Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması” kitabı, s.58.)



Görsel 97: Hakkı Anlı, İstihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m. (<http://www.aliartun.com> Erişim Tarihi: 12.05.2019)



Görsel 98: Sabri Berkel, İstihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. (<http://docs.neu.edu.tr> Erişim Tarihi: 25.05.2019)



Görsel 99: Remzi Türemen, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu. ('Resim Tarihimizden: "İş ve İstihsal" 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması' kitabı, s.60.)



Görsel 100: Haşmet Akal, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.(“Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması” kitabı, s.61.)



Görsel 101: Cemal Tollu, , 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, İş Bankası Resim Koleksiyonu. (“Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması” kitabı, s.62.)



Görsel 102: Salih Acar, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
(‘Resim Tarihimizden: ‘İş ve İstihsal’ 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması’ kitabı, s.63.)



Görsel 103: Anonim, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu.
(‘Resim Tarihimizden: ‘İş ve İstihsal’ 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması’ kitabı, s.64.)



Görsel 104: İlhami Demirci, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu. ('Resim Tarihimizden: 'İş ve İstihsal' 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması'' kitabı, s.65.)



Görsel 105: İbrahim Safi, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Ziraat Bankası Koleksiyonu. ('Resim Tarihimizden: 'İş ve İstihsal' 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması'' kitabı, s.66.)



Görsel 106: Nazlı Ecevit, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Tekel Resim Koleksiyonu. ('Resim Tarihimizden: 'İş ve İstihsal' 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması' kitabı, s.67.)



Görsel 107: Fahrettin Arkunlar, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu. ('Resim Tarihimizden: 'İş ve İstihsal' 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması' kitabı, s.69.)



Görsel 108: Eren Eyüboğlu, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu. (‘Resim Tarihimizden: ‘İş ve İstihsal’ 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması’ kitabı, s.71.)



Görsel 109: Zeki Faik İzer, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu. (‘Resim Tarihimizden: ‘İş ve İstihsal’ 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması’ kitabı, s.73.)



Görsel 110: Özden Ergökçen (Akbaşoğlu), istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Yapı Kredi Resim Koleksiyonu. (“Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması” kitabı, s.75.)



Görsel 111: Cevat Dereli, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu. (“Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması” kitabı, s.77.)



Görsel 112: Ferruh Başağa, istihsal, 1954, tuval üzerine yağlıboya, 2x3 m, Cavit-Armağan Arca Koleksiyonu. (“Resim Tarihimizden: “İş ve İstihsal” 1954 Yapı Kredi Resim Yarışması” kitabı, s.79.)

YAPI ve KREDİ BANKASI
Sanat ve Kültür Mükâfatları
Jüri kararları

Resim Mükâfatları : 16.000 Lira

1. Mükâfat :	Aliye Berger	5.000 Lira
2. » :	Pehlî Karakaş	3.000 »
3. » :	Hakkı Anlı	2.500 »
4. » :	Remzi Türmen	2.000 »
5. » :	Haşmet Akal	1.000 »
6. » :	Cemal Tolu	500 »
7. » :	Abdurrahman Otoprak ...	500 »
8. » :	Kemal Yükselengil, Halit Doral	500 »
9. » :	Salih Acar	500 »
10. » :	Anırsnik Kılıççı	500 »

Afîş Mükâfatları : 4.000 Lira

1. Mükâfat :	Bülent Akdoğan	1.500 Lira
2. » :	Masut Mançoğlu	1.000 »
3. » :	Yüksel Güçsan	500 »
4. » :	Fikret Akgün	500 »
5. » :	Fikret Akgün	500 »

Musiki Mükâfatları : 12.500 Lira

I. Hale müsikiyat

1. Mükâfat :	Bülent Tercan	6.000 Lira
2. » :	Ferit Tüsun	3.000 »
3. » :	Huri Sami Korali	1.500 »

II. Melodiler

1. Mükâfat :	Nevîl Kodallı	500 Lira
2. » :	Cennan Akın	500 »

III. Gençlik marşı

Jüri müsabakaya gelen eserleri mükâfata layık görmemiş ve beşeryüzü ırslık mükâfat dağıtamamıştır.

Senaryo Mükâfatı : 10.000 Lira

Jüri, gelen eserleri derecelendirerek mahiyette bulunmuş, yalnız eser sahiplerinin, eserlerini mükâfatlandırmayı teklif etmiş, bankaımıza da jürinin bu kararna uyarak mükâfatları dağıtmıştır.

Kültür Mükâfatları : 10.000 Lira

«Yıl İnsan, Yıl Vatandaş» adlı kitap için gelen eserlerden üçüne jüri kararınca 5000 ırslık mükâfat müsavi surette dağılmıştır. Diğer kültür eseri için 5000 lira, jürinin hiçbir eser mükâfata layık görülmediğinden dağıtamamıştır.

*

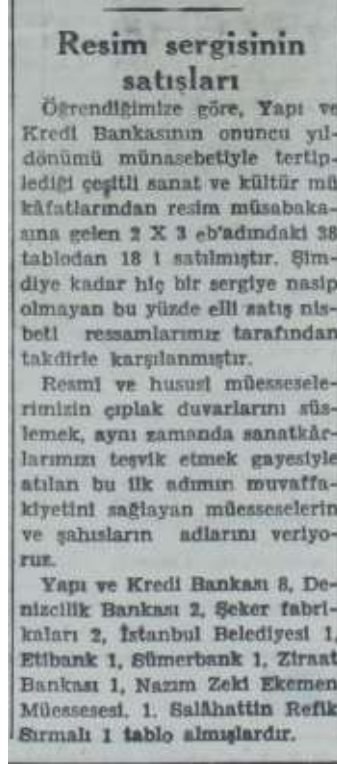
Mükâfat kararlarının Yapı ve Kredi Bankasının İstikbal Cad. No 126 daki Genel Müdürlük Umumî Müdürlüğü müzakeratları sıca olmuştur.

Görsel 113: Sanat ve Kültür Mükâfatları Jüri Kararları, (16 Eylül 1954, *Akşam Gazetesi*, s.2.)

Resim Mükâfatları : 16.000 Lira

1. Mükâfat :	Aliye Berger	5.000 Lira
2. » :	Pehlî Karakaş	3.000 »
3. » :	Hakkı Anlı	2.500 »
4. » :	Remzi Türmen	2.000 »
5. » :	Haşmet Akal	1.000 »
6. » :	Cemal Tolu	500 »
7. » :	Abdurrahman Otoprak ...	500 »
8. » :	Kemal Yükselengil, Halit Doral	500 »
9. » :	Salih Acar	500 »
10. » :	Anırsnik Kılıççı	500 »

Görsel 114: Resim Mükâfatları. (Akşam, 16 Eylül 1954, s.2.)



Görsel 115: Resim sergisinin satışları. (Anonim, 29 Eylül 1954, *Akşam Gazetesi*, s.5.)

Afiş Mükâfatları : 4.000 Lira

1. Mükâfat :	Bülent Akgürgen	1.500 Lira
2. » :	Mesut Manloğlu	1.000 »
3. » :	Yüksel Güçsan	500 »
4. » :	Fikret Akgün	500 »
5. » :	Fikret Akgün	500 »

Görsel 116: Afiş Mükâfatları. (Akşam, 16 Eylül 1954, s.2.)

Musiki Mükâfatları : 12.500 Lira

I. Balâ musiki		
1. Mükâfat :	Bülent Yercan	6.000 Lira
2. » :	Perit Tihün	1.000 »
3. » :	Nuri Sami Koral	1.500 »
II. Melodîler		
1. Mükâfat :	Nevîl Kodallı	500 Lira
2. » :	Cenan Akın	500 »
III. Gençlik marş		

Jüri müsabakaya gelen eserleri mükâfata layık görmemiş ve boşeryla bîrahik mükâfat dağıtılamamıştır.

Görsel 117: Musiki Mükâfatları. (Akşam, 16 Eylül 1954, s.2.)



Görsel 118: Bülent Tarcan, Sirto. (Nemutlu, Yapı Kredi Bankası 1954 Bale Müziği Yarışması, s.246-249.)



Görsel 119: Bülent Tarcan, Zeybek. (Nemutlu, Yapı Kredi Bankası 1954 Bale Müziği Yarışması, s.246-249.)



Görsel 120: Nuri Sami Koral, Bengi. (Nemutlu, Yapı Kredi Bankası 1954 Bale Müziği Yarışması, s.267.)



Görsel 121: Nuri Sami Koral, Ağır Zeybek. (Nemutlu, Yapı Kredi Bankası 1954 Bale Müziği Yarışması, s.270.)

EKLER:

Ek-1: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Yönetmeliğinde Belirtilen Derslerin Süreleri ve Programda Yer alma Düzenleri, Sınav Tipleri ve Sınıf Atlama Kuralları

“1. Kızların güzel sanatlar alanında geliştirilmesi ve kız okullarına resim öğretmeni yetiştirmek amacıyla Sanayi-i Nefise Mektebi şubesi olmak üzere başlangıç olarak bir resim dershanesi tesis edilmiştir. Daha sonra heykeltıraş yetiştirmek üzere bir dersane daha kurulacaktır.

2. Resme karşı istidatlı olduğu imtihan ile tespit edilen ve yaşları on altıdan aşağı olmayanlar resim dershanesine ücretsiz kayıt ve kabul edilir. Fakat çizimle ilgili araç-gereçleri öğrenciler kendileri temin edeceklerdir.

3. Resim dershanesinde mücessem modellerden, alçı heykellerden ve tabiattan karakalem, suluboya ve yağlıboya resimler yaptırılır.

4. Tahsil süresi üç sene olup her sene yarışma ile bir üst sınıfa geçilir. Her senenin sonunda öğrencilerin yarışma işlerinden bir sergi düzenlenir.

5. Öğrencilere pratik eğitimden başka menâzır (perspektifli manzara), sınıt-ı nefise tarihi (sanat tarihi), teşrih (anatomi) dersleri de verilir. Her sene sonunda (öğrencilerin) bu derslerden imtihana girmeleri mecburidir. Perspektif ve güzel sanatlar tarihi haftada birer saat olup birinci sınıfta, anatomi dersi yine haftada bir saat olmak üzere ikinci sınıfta okutulacaktır.

6. Muntazam olarak okula devam ederek tahsilini tamamlayan öğrencilere diploma verilir.

7. Resim dershanesi Cuma gününün dışında her gün saat ondan akşam saat dörde kadar açıktır. Bu süre içinde dershanede sürekli bir kız veya erkek öğretmen ve bir de gözetmen bulunacaktır. İhtiyaç duyulursa ikinci bir öğretmen de tayin edilebilir.

8. Örnekler, her çeşit modeller ve sair eğitim malzemeleri okul idaresi tarafından hazırlanır.

9. Okula düzenli bir şekilde devam etmeyen, okul idaresince uygun görülmeyen, okul kurallarına uymayan öğrencilerin kayıtları derhal silinir”⁸²⁴.

⁸²⁴ Burcu Pelvanoğlu, “Türkiye’de Resim Sanatının Doğuşu”, *Hoca Ressamlar, Ressam Hocalar “Sanayi-i Nefise’den MSGÜ’ye Akademi Resim Hocaları Sergisi”*, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s.26.

Ek-2: 1923-50 Yılları Arasında Sanat Ve Sanatı Etkileyen Etmenler

“1923’den sonra;

1-Resmin sanatında son Osmanlı dönemi programlarının yeni temalara yönelerek Türkiye Cumhuriyeti’nin kültür ve sanat politikasına ayak uydurması.

2-Sanatçı kesimleriyle resmi ve yarı-resmi kurumlar arasındaki ilişkilerin sürmesi.

3-Avrupa’da modern sanat akımlarına belirleyici bir yön veren ilkelerin, özündeki içeriğin benimsenmediği yollarda kullanılması

4-Sanatçıların bireysel iç dünyalarını resim diline aktaracak bir duyarlılık atmosferine sahip olmayışları.

5- Sanat yaşantısının sosyo-ekonomik yapıdaki belirti ve yönlendirmeler gereği sınırlı bir özgürlük içinde bulunuşu.

6-Resimsel üslup etkinliğinin kesinlikle sanat eğitimi kurumunun tekelinde bulunuşu.

7-Çağdaş Türk resim sanatının tarihsel gelenekler üzerinde temellendirilmesi yolunda belirli bir tavrın ortaya konulmamış olması.

8-Resim sanatının tek yönlü gelişmesi, farklı eğilim ve üslup alternatiflerinin gündeme gelmemiş olması”⁸²⁵.

⁸²⁵ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, 4. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1995, s.11.

Ek-3: 1950'den Günümüze Sanat Ve Sanatı Etkileyen Etmenler

“1- Sosyo-ekonomik yapının liberalleşmesi çabalarına paralel olarak sanatsal davranışlar ve üslup değerlerinin bireysel özellikler kazanması.

2- Resimsel temaların seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları. Dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin resim diline aktarılmasında özel yorum haklarının serbestçe kullanılmaya başlanması.

3- Sanayileşme ve kentleşme sürecinin hız kazanışına paralel olarak kentsel temaların kırsal temalara tercih edilmesi. Düzensiz kentleşme ve nüfus yoğunlaşmasının getirdiği sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlara karşı genişleyen ilgiler.

4- Sanat eğitiminde, sanayileşme ve ürün çeşitlenmesinden doğan biçimsel tasarım ve tanıtım ihtiyaçlarının ele alınması, ancak sanayide dışa bağımlılık yüzünden bu tür programların başarıya ulaşamaması.

5- Batı'daki sanat ve düşünce akımlarının daha hızlı bir tempoyla izlenmesinde yeni zorunlulukların ortaya çıkması.

6- İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ABD'de doğan sanat akımlarının Avrupa'da etkinlik hakları araması sonucunda, ortaya çıkan kültürel savaşım ve rekabetten Türkiye'ye de birtakım yeni üslup sorunlarının yansımaları.

7- Resim alanında evrensel değerler savı karşısında yerel-ulusal kültürlere ilişkin değerler sorununun güçlenerek gündemde kalması.

8- Ülkede resimsel üslup etkinliğinin sanat eğitimi yapan kurumlar dışında gerçekleşmesi.

9- Figüratif ve soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni teknikler ve çeşitli malzeme kullanımıyla farklılaşan yeni boyutlara yönelmesi.

10- Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin geçerlilik kazanması sonucunda resmin bir meta olarak yatırım ve sanatsal değer ikileminden oluşan yeni bir kültürel boyut kazanması”⁸²⁶.

⁸²⁶ Tansuğ, a.g.e., s.11-12.

**Ek-4: Vilayet Tabloları Sergisi İçin Mahmut Cûda'nın Kabul Edildiğine
Dair Mektubu**

“Sayın Mahmut Cûda,

Aynalı Çeşme Caddesi 69/3 Beyoğlu/İstanbul

T.B.M.M. Yeni binası için yapılacak Vilayet Tabloları gezisine iştirak hususunda vaki müracaatları tetkik eden alâkalı heyet bu geziye katılmak üzere talipler arasında sizi de seçmiş bulunmaktadır.

Tablolarınızla temsil etmek üzere etütlerinizi mahallinde yapacağınız vilayetimiz aynı heyet tarafından tespit edilmiş olup aşağıda bildirilmiştir.

Şartnamenin 8'inci suretiyle en geç 15.10.1955 tarihine kadar T.B.M.M. İdare Amirliğine gönderilmesini rica ederim. Aksi halde yerinize bir başkasının gönderilmesine zaruret hâsıl olacaktır.

Şartnamede yazılı meblağ muvafakat mektubunuzun akabinde ilişik formda yazılı adresinize gönderilecektir.

Gideceğiniz vilayette kendinizi Valiye tanıtmak suretiyle işe başlamanızı rica ederiz.

Seçilmeniz dolayısıyla tebrik eder, hazırlayacağımız eserler için başarılar dileriz.

Gideceğiniz Vilayet: Edirne

Saygılarımla,

İdare Amiri”⁸²⁷.

⁸²⁷ Kıymet Giray, *Mahmut Cûda*, 1. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2002, s.33-35.

Ek-5: Avni Memedoğlu tarafından kaleme aldığı “Yenidal Grubu Ressam ve Yontucuları’nın Sanat Bildirgesi”

“Bireylerin ve toplumların gelişip ilerlemesinde Eğitim en başta gelen bir faktördür. Eğitimin en önemli araçlarından birisi ise hiç kuşkusuz Güzel Sanatlar’dır. Bu nedenle birçok ülkede olduğu gibi, bizim ülkemizde de tüm eğitim kurumlarında Güzel Sanatlara yer verilmiş bulunmaktadır. Ama ne yazık ki, başta İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi olmak üzere, diğer tüm okullarımızda bugüne değin Güzel Sanatlar Eğitimi adına “Batı Kültür Aktarmacılığı”nın dışında hiçbir şey yapılmamıştır.

Uygarlıklar hiç kuşkusuz birbirlerinden etkilenirler. Geçmiş Bilim (Tarih) bunu kanıtlamaktadır bizlere... Ne var ki çağımızda Toplumsal Bilincin özüne varmış uluslar ve ülkeler, teknolojik gelişmenin yanı sıra, kültürel alanda da kendi ürünlerini, kendilerinin olan Kültür ve Sanat üretmenin de kaçınılmaz bir zorunluluk olduğu kesin yargısı ve kanısı içindedirler. 1935’lerden sonra, Batılılaşma çabasını Kendinden Uzaklaşma biçiminde yorumlayan sözümona uzman ve sanatçılar, bazı bürokratların bilgisizliğinden yararlanarak, özellikle İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ne çöreklenmiş kısır, yoz ve kozmopolit Alafranga Sanat anlayışının, diğer bir anlatımla Batı Kültür Emperyalizminin ‘Türkiye ajanlığını’ üstlenmiş bulunmaktadırlar. Bu nedenle çağdaş uygarlık düzeyinde ve uluslararası arenada bir varlık göstermemiz kesinlikle olanak dışıdır. Kendilerini sahte birer şöhret yaptırarak, kötü ürünleriyle yeni kuşakların ve halkımızın duygu ve beğenisini yozlaştırıp dejenere eden, sanat piyasamızı tekellerine almış olan bu tür asalak ve sömürgeci maskelerini düşürmenin sırası çoktan gelmiş bulunmaktadır. Bunu bir Yurt ve İnsanlık Görevi ve Bir Meslekî Sorun olarak benimsemiş olan bizler Yenidal Grubu’nu kurmuş bulunuyoruz.

Sanatta amacımız: İşçi sınıfı ideolojisi ve bilimsel gözlemciliğin ışığı altında, gerçekçi ve somut bir süje kavrayışı ile her türlü bireysel ve hasta psikolojilerden irak olarak, toplumsal ve halkçı bir sorumluluk duygusu altında, öteden beri ülkemizde yaygın ve bulaşıcı bir moda salgını olan her türlü alafrangalığın ve sanatta geleneği şovenist, gerici, tutucu ve bağınaz bir kafayla eskiye özlem ve hayranlık biçiminde yorumlayan köhne Alaturkalığın dışında, Batı kültür emperyalizmin ve tüm kozmopolit akımlara, bireyci, biçimci (formalist) ve neme gerekçi sanat anlayışına, burjuvazinin en pis tutkusu olan kariyerizm’e kesinkes karşı bir tavırla; halkın heybesinde, kiliminde ve giysilerindeki folklorik motifleri tuvaline aktararak, köylü urbasını herhangi niteliksiz

bir insan figürüne giydirerek halk sanatı yaptığını savlayan Bedri Rahmi popülizmi'ne karşıt bir bilinçle, slogancılığa ve didaktizm'e kaçmadan, yaratıcılığı öge alarak ulusal ve yöresel tema, biçem ve yöntemler içerisinde iyimser bir dinamizmle evrensel boyutlara varmaktadır. Biz Yenidal Grubu Sanatçıları Ezilen'in ve Namuslu Aydın'ın sanatçılarıyız... »⁸²⁸.

⁸²⁸ Vildan Işık, *Türk Resminde 1930-1970 Tarihlerinde Yapılan Sanat Tartışmaları Ve Tartışmaların Odağındaki Sanatçı: Bedri Rahmi Eyüboğlu* (Yüksek Lisans), Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.80-81.

Ek-6: Avni Memedoğlu'nun tutuklanmaları hakkında söyledikleri ve haklarında açılan davadan çıkan karar

“Yenidal Grubu olarak ikinci sergimiz Nisan 1961’de yine Şehir Galerisi salonlarında düzenledik. Bu sergide kurucu arkadaşlarımızın dışında Balaban yer almıştı. Babıâli, Akademi ve malum sanat çevrelerinin etkisiyle Sıkıyönetim’den de yararlanan “Muhbir vatandaşla” görevlerini yapıp komünizm propagandası yaptığımız saviyla gammazlayınca bu sergi 5. gününde savcılıkça kapatıldı ve sergide yer alan toplam 15 eser ve biz sanatçılar da –meşhur(!), hukukçu ve ressam profesörlerin-bilirkişi raporlarına dayanılarak tutuklandık.

Bilirkişi raporunda tablolarımızın sanat ve estetik değeri taşımadığı iddia edilmektedir, yani “teknik unsurlardan mahrumdur” deniliyor. Madem öyle, Güzel Sanatlar Akademisi müdürü iken Zeki Faik ey bizlere diplomalarımızı para karşılığı mı verdi? Yoksa Marta'nın Varşova ve Paris Güzel Sanatlar Akademileri'nden aldığı diplomaları da mı Zeki Faik Bey vermiştir? (...) Biz bugün kökü dışarda bir isnat ve zanla itham edilmekteyiz. Hâlbuki esas itibariyle elli altmış yıldan beri milli bir Türk sanat muhitini ve dolayısı ile Türk halkını sarmasında âmil Zeki Faik ve o kuşağa mensup sözde ressamların, bugün bizim yerimizde suçlu sandalyesinde olmaları gerekirdi.

Haklarında açılan davadan aşağıda yer alan karar çıkar:

AD:961/260 18 Temmuz 1961

Esas:961/260

Karar: 961

SUÇ:

1- Sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde tahakkümünü tesis etmek veya sosyal bir sınıfı ortadan kaldırmak için propaganda yapmak

2- Halkı askerlik hizmetinden soğutmak yolunda telkinde bulunmak. Yukarıda adları geçen ressamların vücuda getirdikleri resimler hakikaten menşei Sovyet Rusya'da olan sosyal realizm cereyanının esaslarına uygundur. Resimde sosyal realizm cereyanını Fransa'da temsil eden komünistlerin yaptıkları resimler arasında dikkate şayan benzerlikler vardır. Bununla beraber teşhir edilen resimlerin arz edilen cereyana

mutabık olması dolayısı ile komünist propagandası yapıldığını kati olarak ifade edebilmek de mümkün değildir; zira mevzubahis istikametteki resimlerin, komünist propagandası maksadı ile yapıp yapılmadığını tayin için bunu yapanların maksatlarına nüfuz etmek lazım gelir. Bir sanatkârın herhangi bir propaganda gayret ve maksadı dışında işçi köylü sefaletini eserine mevzu ittihaz etmesi, sınıf tezatlarını tasvir eylemesi mümkün ve caizdir. Sefaletin sanatta mevzu teşkil etmeyeceği tarzında bir neticeye sevk edecek mütalaaların verilmesi elbette mümkün olmaz. Binnetice çeşitli suretlerde tefsire müsait mahiyet arz eden tetkik konumuz resimleri, sırf komünist propagandası şeklinde telâkki edebilmek mümkün gözükmez. Yukarıda arz olunduğu üzere sosyal realizm cereyanına mutabık mahiyet arz eden bu resimlerin teşhiri bazı mütefekkirler üzerinde gayrı müsait tesirler yaratabilir. Sanat ve estetik bakımından ise teşhirlerinde bir faydaya intizar edilemeyeceği kanaati hâsıl olmuştur⁸²⁹.

⁸²⁹ Işık, a.g.t., s.82-83.

Ek-7: Beral Madra İle AICA Hakkında Söyleşi

“1 - AICA International”dan söz eder misiniz? Ne zaman kurulmuş, uluslararası sanat ortamındaki etkinliği ve önemi nedir?

Uluslararası AICA 1948 ve 1949’da Paris’de UNESCO merkezinde yapılan iki kongre ile kurulmuş. Amaç, savaş sonrasında çağdaş yaratıcılığı desteklemek, sanat eleştirmenlerinin sanatçılara ve topluma karşı sorumluluklarını belirlemek ve sanat tarihine katkılarını geliştirmek olarak belirlenmiş. 1951’de NGO (STK) olarak kabul edilmiş. Görsel sanatlarda eleştirel disiplinlerin desteklenmesi, yöntemlerin ve ahlaki temellerin belirlenmesi, derneğin üyelerinin haklarının savunulması, uluslararası bilgi akışının ve iletişimin sağlanması, farklı kültürlerin yakından tanınması ve anlaşılması, gelişmiş ülkelerle gelişmekte olan ülkeler arasında sanatsal iletişimin kurulması gibi ana ilkeler geçerliğini koruyor. 71 ülkede şubesi olan AICA’nın kongreleri küresel kültür gelişmelerine temel hazırladı.

2 - AICA Türkiye’nin kuruluşundaki en önemli motivasyon ne oldu? Üyeleriniz kimler...

Türkiye’deki kültür sanayii gelişmeleri AICA gibi bir derneğin kurulmasını kaçınılmaz kıldı; kültür sanayii içinde eleştirel ve görsel düşüncenin önemi bu tür üretimi yapan insanların ortak hak, çıkar ve eylemler açısından biraraya gelmelerine neden oldu. İlişkilerim dolayısıyla bu işi başlatmak da bana düştü. 90’lı yılların ortasında uluslararası AICA bağlantılı olarak bir dernek kuruldu, ama bir süre sonra etkisiz kaldı. 1998’de Modernlikler ve Bellekler sergisi sırasında İstanbul’a davet ettiğimiz Ramon Tio Bellido (Uluslararası AICA genel sekreteri) şube kurmamı istedi. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sıraselviler kampüsünde sanat ve kültür alanında etkin olan 15-20 kişiyi biraraya topladım; ancak toplantı sonucunda kimse dernek kurma sorumluluğu üstlenmek istemedi. 2002’de başkan Kim Levin ve ondan sonra başkan olan Henry Meyric Hughes’in ısrarlarıyla derneği kurmayı üstlendim. AICA Türkiye bir STK’dır ve zaman içinde 20.yy ve günümüzü kapsayan sanat tarihi, sanat ve kültür üretimi ve etkinlikleri alanlarında çalışan eleştirmen, sergi yapımcısı (küratör), sanat uzmanı/danışmanı, sanat ve kültür yayıncısı ve editörü, TV sanat ve kültür programcısı, belgesel film yapımcısı gibi meslekleri çatısı altında toplayacaktır.

3 - 50 yıl önce AICA'nın Türkiye'de yaptığı Genel Kuruldan söz eder misiniz? Nasıl gerçekleşmiş, önemi neydi...

Uluslararası AICA'nın 1954'de İstanbul'da yapılan kongresi kuşkusuz rastlantısal değil; Türkiye'nin NATO üyesi olmasının ve de Batı ile kültürel ilişkisini pekiştirmesinin sonucu olsa gerek. O dönemdeki sanatsal üretimin de bu tür bir uluslar arası heyetin önüne çıkma gereksinimi olsa gerek. Bilindiği gibi, Aliye Berger Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin 1954 yılında İstanbul'da toplanan kongresi nedeniyle Yapı Kredi Bankası'nın düzenlediği yarışmada ilk yağlı boya çalışmasıyla birincilik ödülünü aldı. Dikkatimi çeken başka bir özellik de bu işe özel sektörün destek vermesi; belki de günümüzdeki anlamıyla ilk sponsorluk eylemi sayılır, bu. Kuşkusuz bir kadın sanatçının ödül almış olması da rastlantısal değil. Ancak, bu olayın Türkiye'deki resim ve sanat eleştirisi gelişmesine ne boyutta katkı sağladığını tartışmak gerekiyor.

4- AICA Türkiye olarak kısa sürede pek çok etkinlik yaptınız, bunlardan söz eder misiniz?

AICA Türkiye, daha kurulma aşamasında sanat eleştirisi ve küratörlük üstüne uluslararası bir Çalıştay ve Açıkoturumu 8. İstanbul Bienali çerçevesinde Avrupa Kültür Vakfı (Amsterdam) fonuyla, Uluslararası AICA Bürosu (Paris), Uluslararası Manifesta Vakfı, Avrupa Kültür Derneği, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, Bir Kültür Sanat Merkezi işbirliğiyle ve Eczacıbaşı Holding, Om Yayınevi ve Beyoğlu Belediyesi sponsorluğunda gerçekleştirildi. Bu etkinlik uluslararası ve Türkiye sanat/kültür ortamına sunulmak üzere kitaplaştı. Kitap, Türkiye kültür ve sanat ortamının, küresel kültüre güncel katkısı olmaktan öte, AB'nin kültür politikaları değişirken, özellikle Ortadoğu ve Güney Kafkasya'nın AB'ye açılan merkezi sayılan İstanbul'da gerçekleşen sanat/kültür tartışmalarının, AB ülkelerine yansıtılması açısından önemli bir işlev de taşımaktadır. 8 Mayıs Avrupa gününde Avrupa Kültür Derneği ile ortak bir sempozyum düzenledik; bu da kitaplaşıyor.

5 - Birinci yılınızı iki ödülle perçinliyorsunuz. Ödülleri kimlere verdiniz, neden? Ödülün çağdaş sanat alanındaki çalışmalarıyla yerel ve uluslararası platformda öncü bir tavır sergileyen sanatçılara verilmesi kararlaştırıldı. Aliye Berger'in zamanın ruhuna yanıt veren, sanatın yönünü değiştirebilen, topluma yeni bir vizyon sunan ilerici, sıra dışı ve yürekli tutumu, ödül verilecek sanatçının seçiminde bir kıstas

olmuştur. AICA Türkiye yönetim kurulu bu yılki ödülün, Sarkis ve Füsun Onur'a verilmesine karar vermiştir. Bu etkinlik için bize Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi destek veriyor.

6 - Sanatın her alanında eleştiri yoksunluğundan yakınılırken, Türkiye'nin hem de uluslararası bir sanat eleştirmenleri derneği olması bu alanda yeterli birikimi olduğunu mu gösteriyor, ne dersiniz?

Yaşadığımız bölgede- yakın geçmişin özgürlük travmalarında karşın - en gelişmiş demokrasi Türkiye'de ve eleştirel düşüncenin sağlam temelleri var; geleneksel, modern ve post-modern sanat üretiminin birikimini de eklerseniz, eleştiri yok demek için bir neden yok. Ne ki, yaratıcılık üretimini besleyen parasal kaynakların özgür eleştiri süreçlerine müdahalesi söz konusudur. Özellikle bu noktada AICA gibi derneklerin varlığı önemli olabilir. Bağımsızlık sağlamak açısından fonların yönlendirilmesi sağlanabilir.

7 - Uluslararası kimliğiniz, AICA Türkiye ve üyeleri için ne gibi avantajlar ve dezavantajlar içeriyor?

Ben, birikimimi, deneyimimi ve ilişkilerimi benden sonraki kuşağa aktarma dönemindeyim; bunu ne kadar yoğun ve çabuk yaparsam o kadar iyi olur. AICA Türkiye üyelerinin bu durumdan yararlanacağını umut ediyorum. STK çıkarları ile özel çıkarlar arasında bir çatışkı olabilir; başkan olan kişinin bu çatışkının üstesinden gelmesi ve STK yararına çalışabilmesi gerekiyor. Bunu başarıp başaramadığımı birlikte göreceğiz...

Radikal için söyleşi, Ocak 2006⁸³⁰.

⁸³⁰ http://aicaturkey.org/files/aica_beral-madra-ocak-2006-aica-hakkinda-soylesi.pdf (Erişim Tarihi: 22.10.2018)

**Ek-8: Bir Ressamın Sancılı Doğumu, Türk Ressamları Beynelmielel Sanat
Jürisi Karşısına Çıkacak**

“Yapı ve Kredi Bankası’nın 9 Eylül 1954’te kuruluşunun onuncu yıldönümü münasabete tertiblediği sanat mükâfatları ve kültür yardımları arasında yer alan resim müsabakasına, Türkiye’nin iktisadî hayatından çeşitli istihsal faaliyetlerini gösteren tablolar katılacaktır.

Yapı ve Kredi Bankası, yağlı boya tabloların 2x3 eb’adında olmalarını şart koşmakla, Türkiye’nin Üniversite, Akademi, Enstitü, fabrika, hastane, Bakanlıklar ve diğer büyük âmme müesseseleri binalarının boş duran duvarlarının süslenmesi ile çalışmada rahatlık, halkın gözüne güzellik ve refahlık getirecek olan “çıplak duvarlar dâvasını halletme” yolunda güzel bir adım atmış olacaktır. Dolayile sanatçılara geniş iş imkânları açılacaktır. Bu müsabakaya 36 eser katılmış bulunmaktadır. Birinciden onuncuya kadar verilecek mükâfatların yekûnu 16 bin lirayı tutmaktadır.

Beynelmielel Sanat Tenkidcileri Birliği’nin eylül ayında şehrimizde yapacakları 5’inci kongreleri devamınca hazırlanan programda yer alacak olan “Türkiye’de İş ve İstihsal” resim sergisi 11 Eylül’de Spor ve Sergi Sarayı’nda açılacak ve 17 Eylül Cuma günü saat 15’te beynelmielel jüriye gösterilecektir. Bu jüriyi teşkil edecek tenkidcilerden ve resamlardan Lionelli Venturi (İtalya), Herbert Read (İngiltere) ve Raymond Cogniat (Fransa)’dan gelen mektublarda bu teklifi çok müsbet karşıladıkları öğrenilmiştir. Böylece Türk resamları ilk defa beynelmielel bir sanat jürisi karşısına çıkmış olacaktırlar”⁸³¹.

⁸³¹ Anonim, Bir Ressamın Sancılı Doğumu Türk Ressamları Beynelmielel Sanat Jürisi Karşısına Çıkacak, Cumhuriyet Gazetesi, 3 Eylül 1954.

Ek-9: Aliye Berger Anlatıyor

“Yapı ve Kredi Bankası’nın tertiplelediği büyük resim müsabakasında Birinci Mükâfatı alan Aliye Berger, bilindiği gibi, sanatçı bir ailenin kızıdır. Romancı ve hikâyeci Cevat Şakir (Halikarnas Balıkcısı) ağabeyi, ressam Fahrinnüsa Zeid ablası, seramik sanatçısı ve Füreya Kılıç, ressam Nejat Melih ve tiyatro aktristi Şirin Devrim yeğenleridir. Aliye Berger’in bundan altı yıl evvel vefat eden eşi Şarl Berger memleketimizde birçok keman ve viyolonsel sanatçıları yetiştiren değerli bir müzisyen ve estetikçiydi. Bayan Berger’i Beyoğlu’ndaki küçük apartmanında ziyaret ettik. Sorularımıza verdiği cevapları aşağıda bulacaksınız:

Sizi bugüne kadar bir gravür sanatçısı olarak tanıyorduk. Yağlı Boya ile çalışmaya ne zaman başladınız?

“Çok zaman evvel bir gün Ada’daki evin bahçesinde Fahrinnüsa resim yaparken fenalık geçirdi, paleti elinden bıraktı, içeri götürüp, yatağına yatırdılar. Büyük bir paleti vardı. Üzeri güzel renklerle kaplıydı. Fırçalar da orada duruyordu. O güne kadar (bu hadise 16 yıl evvel cereyan etmiş) resim yapmak hiç aklıma gelmemişti. Alt kattaki salonun pencerelerinde tavandan aşağı kadar büyük perdeler sarkardı. O perdelerden birinin arkasında Fahrinnüsa’nın tuvaleri dururdu. Ortalık dağılmasın diye oraya koyarlardı. Perdenin arkasından küçük bir tuval alıp bahçeye çıktım. Vakit öğleden sonraydı, bahçe çok güzeldi. Bahçenin öbür ucunda bir ahır, ahırın yanında içini çocukluğumdan beri merak ettiğim, duvarı ve kapısı kırmızı boyalı küçük bir oda vardı. Kandil geceleri o odadan kandil fenerleri çıkarıp yakarlardı, ertesi gün fenerler ortadan kaybolurdu. Boyaları görünce kandillerin odası aklıma geldi. O tarafa doğru gittim, havuzun başında ilk resmimi yaptım. Aynı gün Nejad da o boyalara kapılmış, annesi içerde yatarken o da bir tahta parçasının üzerine ilk resmini yapmış. Nejad o zaman on iki yaşındaydı. O gece korka korka Fahrinnüsa’nın odasına girip resimlerimizi gösterdik. Korkuyorduk çünkü boyalarıyla oynanılmasına, hele fırçalarının ellenmesine çok kızardı. Yaptığım resmi beğendi. Nejad’inkini daha çok beğendi. Nejad iki renk üzerine çalışmıştı o resimde. Sonradan o devam etti, ben bıraktım. Hayat karıştı ondan sonra. Ama arada bir gene de çalıştığım oldu.”

Aliye Berger’den ilk resmini bize göstermesini rica ettik.

“Gösterilecek bir şey değil” dedi. “Hala sakladığımı söylemeyin kimseye, o resim Berger’in hoşuna giderdi, benden habersiz Fruhterman’a gönderip çerçeveletmiş, onun için duruyor hala.”

Resmi gördük. Soluk kırmızı duvarlı, ahşap, kulübemsi bir odanın üzerine alabildiğine sık, yeşil yeşil sarmaşıklar abanmış... Ön planda kuru bir havuz... Resmin “ben bir ilk denemeyim” diyen bir hali var, ama yine de oldukça ustalıkla. Aliye Berger’in yaptığı ikinci tablo çok daha hoşumuza gitti. Cıvıl cıvıl, neşeli, renkl, ötekinden çok daha ustaca ve rahatça çalışılmış bir çiçek tablosuydu bu. Onun da bir hikâyesi var: “Ayla Erduman kocamın talebesiydi. İlk konserini vermiş, büyük başarı kazanmıştı. Ayla sekiz yaşındaydı o zaman. Konserden sonra Erduran’lar kocama büyük bir çiçek buketi gönderdiler. İçimden geldi, o çiçeklerin resmini yaptım.”

Bayan Berger kıydan köşeden, eşyaların arkasında yığılı duran çerçevelerin içinden bir iki eski tablosunu daha çıkardı. Duvarda Fahrinnüsa Zeid’in çok hoşumuza giden bir portresi asılıydı. “Bunu kim yaptı?” diye sorduk. “Ben” dedi. “Yazık” dedik, “Bunca yıldır yağlı boya üzerine çalışsaydınız mükâfat kazanan tablounuzda eriştiğiniz usluba varmadan evvel başka başka tarzlardan birçok eser vermiş olacaktınız. Bundan sonra yapacaklarınız, bugüne kadar yapmamış olduklarınızın yerini almayacak. Doğmadan öldü bütün o çocuklar.”

“Veremedim kendimi, fırsat olmadı. Hayat kaygusu... Fakat ömrüm boyunca sanat, hayatımın son derece mühim bir parçasıydı. Sanat konusunda karşılaştığım yeni bir fikir benim için muazzam bir ehemmiyet taşırdı. O fikri çeşitli cephelerden tetkik ederdim. Benim için yaşayan bir insan kadar mühim olabilirdi o fikir.”

Kocanızın vefatından sonra resim yapmaya başladığınız zaman niçin gravürü yağlı boyaya tercih ettiniz?

“Çünkü ıstırabım çok büyüktü. Dünyayı renkli olarak göremiyordum. İkinci bir sebep daha vardı. Bunu izah etmek güç: gravürde bakır üzerine çalışıyordum ve bakırın ışığı altındaki parıltısı beni çekiyor, yaratmak istediğim şekillere hayat veriyordu. Aslında sadece benim hayalimde mevcut olan şekiller, o parıltıda bir serap gibi beliriyor ve ben bakırım üzerinde çalıştıkça o serap hakikat oluyordu. Hayatta büyük bir felakete uğramıştım, şekiller bakırı nasıl kaplıyorsa, sanatım da benim hayatımı aynı şekilde dolduruyordu adeta. Bakır levhayla, boşalan ve doldurmaya çalıştığım hayatımın ahengi aynıydı.”

Müsabakada birinci mükâfatı alan tablonuzu nasıl hazırladınız?

“O tablonun üzerinde çok düşündüm. Göze fazla çarpan, tablodan dışarı fırlayan şekillerden hoşlanmam. Bir odanın, bir köyün, bir şehrin veya bir insanın muayyen bir zaviyeden görünüşünü canlandırmaya kaçınmaya çalışmak gerektiğine inanıyorum. Kendi hesabıma hayatı bütünü ile umumi olarak görmek istiyorum. O tabloda toprak, deniz ve güneşle haşır neşir olan insanları, musikiden bir misal verecek olursam, Mozart-vâri diyebileceğim motiflerle işlemek istedim. Bir köşeye buğday yüklü bir araba, başka tarafa buğday yıkayan kadınlar, bir fabrika, bir koyun sürüsü koydum. Sonra süngercileri ele aldım. Ege kıyılarında denize dalan süngerciler, suyun dibinde eski zamanlardan kalma toprak küpler bulurlarmış. Bizim Ada’daki evde de vardı o küplerden. Kadınlar süngercilerin içine sünger doldurdukları küpleri omuzlarına vurup eve yollanmışlar. Tablonun sağ tarafı bunlara dair. Sonra denizin çizgilerine, balıkları göstermeden, balıkların suyun içindeki hareketini, çırpınığını vermeye çalıştım. Ayrıca bir köşede bir sepet dolusu balık var.”

Hâlbuki tablunuzda Türkiye’nin istihsaline dair bir şey göremediklerini iddia edenler oluyor?

“İstihsal sembolü diye büyük büyük koyunlar koyamazdım ya! Uzaktan bakılınca bir koyun sürüsü otlağın bir parçası gibi görünür, tabiatla birleşir. Ben de öyle yaptım. O tablonun bir köşesinde güneş doğmadan balığa hazırlanan balıkçılar vardır. On gün uğraştım o küçük detaylar üzerinde. Bütün bunların tablonun içinde ayrı ayrı motifler halinde kaldığını kabul ediyorum, fakat maksadım oydu zaten.”

Ailenizin bu kadar çok sanatçı yetiştirmiş olmasına “Şakir Paşa ailesi mucizesi” diyenler var. Bu hususta ne düşünüyorsunuz?

“Karahisar civarında, Kabağağaçlı’lar diye bilinen ailem bir vakitler yetiştirdiği ülemalarla ün salmış. Babaannemin ailesinin de bütün erkekleri hattatmış. Babam İstanbul’da erkânı harbiye zabiti iken resim yapmaya hevesliymiş. Amirleri “bu delilikten vazgeçmesi” için kendisini iki hafta hapse atmışlar. Babamın yaptığı iki minyatür hiç fena değildir. Annem, Girit’te mektebe giderken resimde birinciliği kazanmış. Oniki yaşındaymış o zaman. Mükâfat kazanan resmi Cevat ağabeyimdedir. Çok güzel bir resim... Annem sonraları da ipekli kumaş üzerine yağlı boya resimler yapar, bunları tablo gibi evin duvarlarına asardı. Çok titiz bir kadındı. Resmin kirlendiğini görürse, kirlenen yeri bir kelebek resmiyle, leke küçükse bazen bir tırtilla

örterdi. Annem tahsilimize çok ehemmiyet verirdi. 1914 Harbi'nde üstümüze başımıza bakmaz, fakat hepimize Farisî, Arapça ve Kur'anı Kerim dersleri aldırırdu. İstanbul'da bir zamanlar Madame Racotti'nin mektebi vardı. Sonradan oraya gittim. Ayrıca piyano ve resim dersleri alırdım. Yıllarca siyah bir bluz, siyah eteklik ve erkek kravatı taktım. O üniforma beni renk düşkününü yaptı. Hâlâ siyah elbise giyemem.”

Müsabakada birinci mükâfatı almanız bugünlerde isminizin etrafında çeşitli dedikodulara yol açtı. Tablonuzu beğenmeyenler veya başarınızı çekemeyenler arasında, üç milletlerarası şöhrette tenkidciden teşekkül eden jüriyi “resimden anlamamkla” itham edenler bile oldu. Bu dedikodular hakkında ne düşünüyorsunuz?

Size samimi olarak olarak şunu söyleyeyim: bu gibi şeylerle uğraşmaya vaktim yok. Sıhhatim iyi değil, daha ne kadar yaşayacağımı Allah bilir. Geçirdiğim büyük ızdıraptan sonra, geceleyin kendi kendime gözlerimi kapar, çektiğim acıya gösterdiğim tahammülün bari hayatta bir şey yaratmama vesile olması için dua ederdim. Sanat meseleleri kalbimin atışı kadar bana yakındı ve bunu Berger'e medyundum. Kocam gerçekten büyük bir estetikçiydi. Sanatta disiplinin ne demek olduğunu bana o öğretti. Mademki hayatımın Berger gibi bir insanla paylaşmak bana mazhar olmuştu, onu kaybettikten sonra, hayatta benim için arzulacak tek şey bir şeyler yaratabilmek için çırpınmaktı. Kışın sonuna doğru bir sergi açmaya aklıma koydum. Şimdiki halde mevzularımı teker teker kafamın içinde tasarlıyorum. Bir an evvel, bir dakika kaybetmeden çalışmaya başlayacağım. Onun için hakkımda ne iyi, ne de kötü dedikodularla uğraşmaya vaktim yok. Bu sabah Yapı ve Kredi Bankası'nın mükâfatını aldım, ilk işim boya ve tuval ısmarlamak için teşebbüse geçmek oldu. Çalışmaktan, iyi bir şeyler yaratmak için uğraşmaktan başka bir şey düşünmüyorum”⁸³².

⁸³² Tunç Yalman, Aliye Berger Anlatıyor, *Vatan Gazetesi*, 19 Eylül, 1954.

Ek-10: V'inci Beynelmielel Sanat Tenkidcileri Kongresi

“Günlerden beri İstanbul, birbirinden mahiyetçe farklı, fakat ikisi de büyük değer taşıyan sanat hareketlerine sahne oldu. Bir taraftan dünyada eşine rastlanmaz mükemmellikteki Türk Halk Oyunları; okul, akademi, metod, koreografi görmemiş, katıksız halk sanatının örneğini verdiler. Diğer taraftan dünyanın tanınmış sanat tenkidçileri milletlerarası bir kongrede toplanarak plastik sanat meselelerini konuştular, münakaşa ettiler. Biri kalbi heyecanlandıran, diğeri kafayı işleyen bu iki hadise ile bizde de eylül ayı, sanatta ölü mevsim olmaktan çıkıp biraz Avrupadakine benzedi.

8 Eylülde başlayan Beynelmielel Sanat Tenkidcileri Birliğinin AICA, 5'inci kongresi, G. S. Akademisindeki çalışmalarını bitirdi. AICA “Association Internationale des Critiques d'Art” 1948'de kuruldu. İlk kongresini 1949'da Paris'te yaptı. Sonra Biennale de Venise, Amsterdam, Lahey, Zürih, Lozan ve Dublin kongre ve toplantıları takip etti. Birlik Başkanı ve Belçika delegesi M. Paul Fierens Birliğin gayesini açıklıyor:

“Gayemiz doğrudan doğruya sanatın savunulmasıdır. Faaliyetimiz UNESCO'nunkine paraleldir.” Bu Birliğin ve kongrelerinin, plastik sanatlar meseleleri ile uğraştığı gelen tenkidcilerden ve zaten “art” kesimesinin yabancı dilde plastik sanatları kastedmesinden anlaşılıyor. Paul Fierens'le beraber, tanınmış tenkidcilerden Lionello Venturi (İtalya), Herbert Read (İngiltere), J. J. Sweeney (B. Amerika), Otto Benesch (Avusturya), G. Huisman, Pierre Francastel, J. Leymarie, G. Pillement (Fransa), Will Grohmann (Almanya) ve Birlik Sekreteri Bn. S. Gille Delafon (Fransa), gelenenler arasında... Türk seksiyonu Nurullah Berk'in başkanlığında. J. Lassaigue ve R. Cogniat mazeretleri sebebiyle gelememişler... Kongrenin ilk gününde “Doğu-Batı” konusunun ele alınması, memleketimizin plastik sanatlar tarihçesi ve gelişmesine aid konuşma ve raporlara fırsat verdiği için bize göre özellik taşıdı. Prof. Celal Esad Arseven klasik Türk sanatının Doğu memleketleri eserleriyle karıştırılması hatasına işaret etti. Otto Benesch, Françoise Henri, Nurullah Berk, Sweeney, S. K. Yetkin ve W. Grohmann'ın konuşmaları ilgiyle dinlenmiştir.

Kongrenin ikinci günü (9 Eylül) hayli heyecanlı ve zevkli geçiyor. “Sanat tenkidi ve felsefe” konusunda meşhur sanat filozofu sevimli ihtiyar Lionello Venturi eski nesil ile yeni neslin platik sanat görüşleri arasındaki farka dokunuyor ve asıl meselenin

“mutlak”ın tesbiti olduğunu söylüyor. Açılan münakaşada P. Francastel dinamik ve inandırıcı konuşmasıyla Venturi’ye, “hayat, insan ve gerçek” unsurlarına temasta cevap veriyor. Muhakkak ki P. Francastel kongrenin en enteresan tipi. Kısacık boyu, zayıf vücutlu, gözlüklü bu adam kürsüye gelince ilerlemiş yaşına rağmen öyle dinamik konuşuyor ki havayı elektrikliyor. Paris’te Sorbonne’da sanat tarihi ve sosyoloji profesörü olmak kolay değil! Ne gariptir ki konuşmamızda bana “Sosyolog kelimesinden nefret ettiğini, felsefeyi topyekün inkâr ettiğini, sanatı tarihi bir gözle görmek ve cemiyette yaşanan bir varlık olarak incelemek gerektiğini” söyledi. Bu sebeple Venturi-Francastel münakaşası tam filozof-tarihçi çatışması manzarası arzetti. Aynı gün münakaşaya katılan J. Leymarie’yi köşeye çektim. “Bence kelime üzerinde fazla durularak konuşmalar uzuyor. Dublin’de de aynı meselelere girdik.” dedi. Aynı gece tenkidciler Açık hava Tiyatrosu’nda Halk Oyunlarımızı seyrettiler. Kiminle konuştumsa aynı fikirdeydi. Kendileri için yepyeni olan Türk folklorunun zenginliği karşısında hayranlıklarını ve kendilerini soru şeklinde kemiren düşüncelerini söyleyecek kelime bulamıyorlar ama şunu demek istedikleri belli: “Bu muazzam ve çeşitli oyun hazineniz var da, nasıl oluyor da hala balede gerisiniz, bir Türk balesi neden yok?”

11 Eylülde Yapı ve Kredi Bankası’nın tertiplelediği “Resim ve Afiş Mükâfatları” sergisi tenkidcilere gösterildi. Müsabaka jürisini P. Fierens, L. Venturi ve H. Read teşkil etmişlerdi. Objektifliğin bu kadarına laf yok! Dedikodular olmayacak demektir. Hâlbuki o günden bugüne neler oldu? Ama jüri de yanılmaz insanlar değiller. Almanyanın sayılı otoritelerinden ve Berlin’de çıkan “Neu Zeitung” ve “Perspektiv en Monat” adlı derginin yazarı Prof. Dr. Will Grohmann jürinin fikrinde değil. Birinciliği ve ikinciliği kazanan resimlerde Norveçli ressamlardan E. Munch ve Krogh imitasyonlarını görüyor. Dedi ki: “Türk ressamları niçin bilhassa Fransız ressamlarının tesirinde. Yabancılar için bile cazip olan kendi folklor malzemenizden ve geleneklerinizden neden istifade etmiyorlar. Primitif bir resmi şayed şahsi bir araştırmayı belirtiyorsa tercih ederim. Bence derece bile alamayan fakat tamamen Türk köyünü, Türk realitesini canlandıran, şu sarı ve renkli, kapıdan girince göze çarpan harman resmi birinci seçilmeliydi. Çünkü orijinal ve memlekete uygun araştırma var.”

Hollandalı H. C. L. Jaffe bir resmin önünde durarak bana “mozaik çalışması ile büyük resim çalışması birbirinden farklıdır!” diyor. P. Fierens’e yaklaştım: “Seçmek

çok zor oldu. Çok kaliteler gördük. Fakat hepsinde Lhote, Matisse, Picasso v.s. tesirleri gördük, en çok orijinal gördüklerimizi seçtik, zannediyorum.” Francastel bu işte de şiddetli: “Fikirleri sabit kılmak neye yarar, anlayamıyorum. Jürinin toplumda muhakkak gerekli bir vazifesi var ama yaşayan sanatın değerlerini ortaya çıkarabileceğini zannetmiyorum. Fransada da jüriler ekseriya vasat hükümleri aşamazlar!” Kongrenin en açık fikirli şahsiyetlerinden biri de Alman Dr. Hans Theodor Flemming, “Die Welt”, “Der Tagesspiegel” ve “Frankfurter Allgemeine Zeitung” gazeteleri ve Hamburg radyosu sanat tenkidcisi.

Kongrenin son gününde, Akademi’deki “Modern Türk Resim Sergisi”ni geziyoruz. Diyor ki: “Şehrinizdeki sergilerde hususile Fransız ekolünün (Matisse, Picasso, Grommarie, Leger) tesirini gördüm.” Bir tablo önünde durmuştuk. “Hayret, Matisse Türk motiflerini bu Türk ressamından daha iyi kullanmış” dedi. ‘Hâlbuki sizdeki folklor hazinesi, İslam sanatı ve minyatüründen istifade ederek, fakat bunda takılıp kalmayıp bunun modern plastik metodlarla geliştirerek, çok ileriye gidebilirsiniz: Hocalar öğrencilere de tesir etmemeli.”

Resim ve afiş müsabakasının neticeleri 3 cepheden meseleleri ortaya koydu:

1. Yapı ve Kredi Bankası jüriyi beynelmilel tenkidcilerden seçmekle her türlü hissi unsuru ve dedikoduyu önleyecek büyük bir isabet gösterdi.

2. Akademi hocaları ve marufluğa güvenen bazı ressamlar seçilmemekten mütevellid iddialarda bulundular.

3. Bu jüri de insan olmak hasebile, çok kısa zamanda Türk “İstihsal” realitesini kavrayamadığından, hatalı seçim yapmış olabilir.

Kongrenin bir neticesi de şu oldu ki: Her fırsatta Türk folklorunun zenginliğinden ve işlenirse memleketimizin sanat kollarında oynayacağı önemli rolden söz açıldı, kısır durumun sebepleri soruldu. Şu halde önce bir “Folklor Enstitüsü” kurulması için ne duruyoruz?”⁸³³.

⁸³³ Selmi Andak, V’inci Beynelmlel Sanat Tenkidcileri Kongresi, Cumhuriyet Gazetesi, 17 Eylül 1954.

Ek-11: Hakkı Anlı ile Bir Konuşma

“Yapı ve Kredi Bankası’nın açtığı yarışmadaki dereceniz hakkında ne düşünüyorsunuz? Bu sonuç sizi memnun etti mi?”

Eğer derecemi, kalitelerine inandığım arkadaşların arasında görseydim, çok memnun olacaktım. Yarışma yapılırken Paris’te bulunuyordum. Açılan sergiyi ne yazık ki göremedim. Birinci ve ikinci gelen resimlerin ancak fotoğraflarını görebildim. Ama bu da bana oldukça fikir verdi. Birinci; yeni bir söz, yeni bir espri değildir. Bugünkü resmin esası olan form ve rengin akordundan ziyade, sadece beylik bir santimandır. İkinci ise; bir tablonun temel vasfı olan valör ve ton zevkinden mahrumdur. Ayrıca zamanımızın sanat anlayışına göre hiçbir orjinellik göstermeyen bir resimdir.

Bütün bunlara rağmen, bu kadar haksızlığa her yerde, her zaman rastlanır diyebilirim. Şayanı şükrandır ki jüri, milletlerarası sanat eleştirmecilerinden kurulu idi. Ya bunun aksi olsaydı? Yani burada teşekkül etseydi? Şüphesiz bu sonuca bile varılamayacak, en akademik, en değersiz levhalar ilk dereceleri aralarında paylaşacaklardı. Çünkü bu yarışmaya katılan değerli arkadaşların tabloları dururken, Banka gidip en çirkin levhaları satın almış, dolayısıyla sanat anlayışımızın ne kadar geri olduğu meydana çıkmıştır. Hâlbuki bu yarışmadan maksat, eğer memlekette sanat eserlerini değerlendirmek ise bu aksi olmalıydı”⁸³⁴.

⁸³⁴ Kemal Özer, Hakkı Anlı ile Bir Konuşma, *Yenilik*, Şubat 1955.

Ek-12: San'at Tenkitçileri ve Bir Netice

“Şu muhakkaktır ki sanata dair en doğru ve özlü tenkidleri yine devirlerin büyük sanatçıları söylemişlerdir. Delacroix'dan André Lhote'a kadar; İngres, Rodin, Van Gogh, Renoir, nihayet Matisse ve Picasso'nun sözlerini hatırladığımız zaman, sanat tenkidciliğini meslek edinen insanların kalemlerinden çıkan sözler, hep kuru laflardan ibaret kalıyor. Sanatçının sözü; insan, hayat ve sanat meseleleri ile yoğurularak meydana gelmiş, uzun tecrübelerle billurlaşmış, uyandırıcı ve öğretici bir değer taşıdığı halde, en tanınmış münekkidlerin sözlerinde, tarih ve biyografi bilgilerinin dışında, ancak edebî bir değer bulmak mümkün olabiliyor. O da hepsinde değil; bazıları hakikaten güzel konuşuyorlar, güzel yazıyorlar. Fakat edebî ve biraz felsefî değeri olması ihtimali olan bu güzel sözlerin içinde sanatçının ve halkın yolunu aydınlatacak düşünceleri bulmak nadiren mümkün oluyor.

İstanbul'daki kongreye katılan tanınmış İtalyan sanat tenkidçisi ve tarihçisi Lionello Venturi, bir kitabın önsözünde: ‘Resim sanatından anlayabilmek için en iyi usül resim yapmaktır’ diyor. Kendisinin resim yapıp yapmadığını bilmiyorum. Fakat Yapı ve Kredi Bankası'nın açtığı resim ve afiş müsabakasında jüri âzâsı sıfatıyla diğer iki arkadaşının reylerine samimiyetle iştirâk ediyorsa, bilgisinden şüphe ederiz.

Bize bu hükmü verdiren, adı geçen müsabakanın umulmadık bir neticeye varmış olmasıdır. Şu satırları yazarken, sergiye katılan ve duygularının esiri olan bir sanatçı olmaktan uzakta kaldığımızı ve daha objektif bir müşahit sıfatıyla hareket ettiğimizi ifade etmek isterim. Otuzbeş yıl emek vererek inandıklarımı, bu gülünç netice ile değiştirecek değilim.

Tanınmış üç sanat tenkidcisinden ibaret olan jüri tamamiyle samimi olsalar bile ayrı salonlara dağıtılan otuzaltı büyük tablonun nihayet iki saat içinde tetkik edilerek on resmin derecelendirilmesi imkânsızdı. Bu yüzden muhterem jüri âzâlarının yanılmış olacaklarını kabul etmek mümkündür. Kaldı ki, ufak tefek temasların ve telkinlerin de; nihayet birer insan ve neticeden hiçbir zarar görmeyecek olan bu âlimlerin, işi ciddiye almamış olmaları ihtimali de yok değildir. Jüriyi teşkil eden bu üç münekkid, tetkik edecekleri eserlerle baş başa bırakılmış değillerdir. Yapı Kredi Bankası'nın sanat ve fikir sahasında klavuzluğunu yapan ve resimden asla anlamadığı halde bu gibi işlere sokulmaktan ve işi karıştırmaktan zevk duyan bir zat, jüri âzâlarına refakat etmekte idi. Aynı şekilde, sanat işlerini karıştırmakta mütehassız olan diğer bir eleştirmecinin de bir

takım temas ve gayretlerde bulunduğu gözden kaçmıyordu. Bütün bunlar göz önünde tutulursa, jüri kararının süprizli bir neticeye varmış olması tabii görülebilir.

Birinci mükâfata lâıyk görülen eser her şeyden evvel şartnameye uygun değildir. Müsabaka ilan edilirken muayyen bir mevzu verilmişti: ‘‘Türkiye’nin iktisadî hayatından çeşitli istihsal faaliyetlerini gösteren tablolar.’’ isteniyordu. Bütün bir kâinat veya kâinatın gelişigüzel alınmış bir parçası değil. Türkiye’nin belirtilmesi lazım geldiğini, bankanın bu sahadaki sözcüsü ısrarla istemekte idi. Sonra da Türkiye’nin yeraltı, yerüstü veya deniz mahsullerinin istihsal faaliyetini göstermesi şarttı. Bu faaliyet, insan zekâsı ve insan eliyle yapılacağına göre tablolarında herşeyden evvel Türkiye’de yaşayan insanların birinci planda yer almaları lazımdı. Hâlbuki birinci seçilen tabloda yalnız, arzı ısıtması dolayısıyla başlıca istihsal unsuru sayılan güneş gösterilmektedir. Güneş ise, Türkiye’nin sembolü olmadığından, mevzuu teşkil eden kompozisyonda bir eleman olarak kullanabilirdi. Böyle olunca: istenilen bir mevzuu ifade etmeyen bir tablonun, hakikî bir sanat eseri olsa dahi jüriye arzedilmemesi lazım gelirdi.

Müsabaka ilan edildiği zaman, tamamiyle mücerret ve belki non-figüratif bir eserle iştirâk etmeyi düşünen bir arkadaşımıza bankanın müteassıp sözcüsü itiraz etmiş; ‘‘Her şeyden evvel istihsal hayatını ve bu istihsalin Türkiye’de vâki olduğunu ifade etmeniz şarttır.’’ demişti. Bu şarta riayet etmediği halde birinci mükâfata lâıyk görülen eserde alelâde edebiyattan başka bir şey yoktur. Van Gogh’un güneşli bir manzara resminin bir köşesi ufak bir değıştirme ile büyütülmüş tesirini uyandıran bu tabloyu (şairâne) diyebileceğimiz tasvirlerle tefsire çalışmak hakikati hiçbir zaman anlatmaz. Eski ve yeni sanat eserlerinde her şeyden evvel; düz ve yuvarlakların, siyah ve beyazların, soğuk ve sıcak renklerin kontrastı, Spritiuel ve plastik formların mevcudiyeti, tabloyu dolduran bütün elemanların belirli bir ahenk içinde ve müvazeneli olarak tertiplendiği görülür. En iptidaî cemiyetlerin sanat eserlerinde olduğu gibi, zamanımızın en aşırı fikirlerini benimseyen sanatçıların eserlerinde de bunları bulmak mümkündür.

İngres: ‘‘Formlar ve çizgiler ne kadar sade olursa, güzellik ve kuvvet de o nispette mevcut demektir formları parçaladığınız nisbette onları zayıflatırsınız’’ diyordu. Bu sözler hiçbir zaman eskıyemez. Mesleğın çilesini çekmemiş olanların sanatçı veya tenkidci olabileceklerini zannetmek yanlıştır. Renoir; hakiki bir çıraklık

devresinden sonra sanatçı olabileceğine inanıyordu. Bu telâkkinin yerine mükâfatlar, madalyeler ve saire peşinde koşmayı öğreten mekteplerin kurulmasını ve himaye işleri ile yolunu şaşırmış bir kalabalık yaratıldığını ve halkın vereceği hükmün yanlış olmasına sebep olduklarını ve bu yüzden umumî eskârın; mantıken en çok mükâfatlandırılanın en büyük ressam olduğunu zannetmeğe sevk edilmediğini söyler.

Sanat eserlerini birbirleriyle mukayese etmek her zaman yanlışlıklara, isabetsizliklere yol açar. Bu ne bir pehlivan güreşi, ne de at yarışıdır. Her telâkkinin ve her sanatçının diğerlerine benzemeyen meziyetleri ve kusurları olabilir. Venedik milletlerarası sergilerinde iki yılda bir dağıtılan mükâfatlar, bilhassa genç sanatçıları teşvik etmeye yararsa da, hakikati ifade etmekten her zaman uzaktadır. Mesela bir yıl Dufy'nin mükâfatlandırılması, aynı sergide eserleri bulunan Matisse ve Gromaire gibi sanatçıların Dufy'den daha değersiz olduklarını ifade etmezdi. Fakat bu tarzda mükâfat dağıtılmasının, sanatçıların çalışma gayretini artırması bakımından faydalı olması nispetinde, Renoir'in sözlerinden de anlaşılacağı veçhile, halkın ve genç sanatçıların düşüncelerinde yanlış kanaatler doğurması dolayısıyla zararlı olabiliyor. Münekkidler, kabul edilen ölçülerle beğendikleri ve beğenmedikleri noktaları eserler üzerinde izah etmelidirler.

Bizce Yapı ve Kredi Bankası, sanatçıları bir mevzu üzerinde çalışmaya davet ederek, meydana gelen tablolardan birkaçını, derecelendirmeksizin, muayyen bir karşılığında satın almalı, geri kalanının da diğer müesseseler tarafından satın alınmasına yardım etmeli idi.

Yapı ve Kredi Bankası iyi niyetle ve büyük fedakârlıklarla çok güzel ve hayırlı bir işe teşebbüs etmiştir. Fakat bankanın sanat işleriyle alakalı olduğu anlaşılan memuru, anlayışsızlığı veya burada izahı mümkün olmayan taraflılığı ile işi yanlış tarafa çevirmiştir.

“Bir kahvenin bin yıl hatırı vardır” derler. Şayet ahbaplıkların tesiri olmamış ise jüriyi teşkil eden bu üç muhterem ilim adamı resimden katiyen anlamadıkları halde, yıllardanberi sadece edebî sözlerle kendilerine şöhret yapmanın yolunu bulmuşlardır demektir.

Sözlerimi bitirmeden önce, bu müsabakanın neticesinden yolunu şaşırmış gibi görünen gençlere Rodin'in bir nasihatini tekrar etmek isterim: “Siyasî veya modern münasebetler kurmak için vaktinizi kaybetmeyiniz. Arkadaşlarımızdan çoğunun

entrikalarla şeref ve servete kavuştuklarını göreceksiniz: Bunlar hakikî sanatçı değildirlir. Maamañih bunların arasında bazıları çok zekidirler ve şayet onlarla, onların sahasında mücadeleye girişerseniz, onlar kadar boş vakit sarfedersiniz, yani bütün mevdudiyetinizi: Böylece sanatçı olmak için size bir dakika bile kalmaz.”

Şimdi; bir Alman yazarına sipariş edilen yazının intişarını bekliyoruz. Bu yazı perde gerisinde olanları ispat etmeye yarayacaktır”⁸³⁵.

⁸³⁵ Cemal Tollu, San’at Tenkidçileri ve Bir Netice, *Yeni Sabah Gazetesi*, 15 Eylül 1954.

Ek-13: Cemal Tollu'nun Tenkidçiliği

“Onbeş Eylül 1954 tarihli Yeni Sabah gazetesi'nde Cemal Tollu'nun “San'at Tenkidcileri ve Bir Netice” adlı yazısı çıktı. Bu yazıda, Sayın Akademi profesörü içini döküyor: Yapı ve Kredi Bankası'nın yarışmasından memnun kalmamış, birinci seçilen tabloyu beğenmemiş, jüriyi de gözü tutmamış.

Bilindiği gibi, Sayın Cemal Tollu bu yarışmada yanılmıyorsam bir altıncılık ve ancak 500 lira para alabilmiştir. Kendisine bu yönde takılmak istemem; jüri kararlarına gerçek ölçü diye bakmak aklımdan geçmez. Fakat yazının başındaki “Ş” harfinden sonundaki “r” harfine kadar tam bir kötü niyetle kaleme alındığını gördüğümünden, kendi çıkarları için etrafa sataşmaktan çekinmeyen bir insana karşı insaflı davranamayacağım. Oysaki Cemal Tollu'nun insafa, hem de hayli insafa ihtiyacı var. Yazısını neresinden tutsanız elinizde kalıyor.

1. Cemal Tollu'nun jürinin kararından memnun kalmadığını söylemiştik. Bu kararı yıkmak için ortaya bir ilke atıyor: “... Sanata dair en doğru ve özlü tenkidleri yine devirlerin büyük sanatçıları söylemişlerdir.” Tollu'nun maksadı belli: jüri üyeleri sanatçı olmadıklarına göre, sanat hakkında doğru söz söyleyemez ve tabloları değerlendiremezler. Bilmem bu iddiadaki kötü ve sakat mantık oyununu Cemal Tollu'dan başka görmeyen kalmış mıdır? Evet, her devirde, sanat hakkında en özlü şeyleri sanatçılar veya sanatla ilintisi olanlar söylemiştir. Fakat bu sözler, doğrudan doğruya kendi yaptıkları sanatla ilgilidir. Vinci'nin Delacroix'nin, Cezanne'ın, Picasso'nun, Matisse'in sözleri, kendi buldukları orijinal dünya görüşüne dairdir. Hoş, kendi yaptıklarını anlatanlar arasında, özel teknik araştırmaları üzerine söyledikleri bir yana, eserlerinin anlamı ve dünya sanatı içinde aldığı yer bakımından yanılanlar da çoktur. Fakat bu ressam, kendi görüşlerinden ayrılmak ve başka bir anlayışa göre yapılmış bir eseri değerlendirmek gerekince, büyük haksızlıklar yapar ve yanlış kararlar alırlar. Sanat tarihi, ressamın birbirlerine karşı giriştikleri mücadelelerle doludur. Demek ki, kendi teknik meselelerinden veya buluşlarından özlü olarak söz açabilen bir ressam, başka ressamın eserleri hakkında yanılabilir ve doğru değer yargıları veremez. Buna karşılık bir tenkidcinin, ressam gibi belli bir dünya görüşünü savunmak zorunda olmadığı için, her ressamın eseriyle görüşü arasındaki bağları inceleyip bir değer yargısı vermesi daha kolaydır. Cemal Tollu, kendini haklı çıkarmak ve jüriyi baltalamak için, tenkid hakkını tenkidciden alıp ressama verirken, bu meseleler

üzerinde biraz daha düşünmeliydi. Ama nedense bu işe pek alışmamış: tenkidciden “sanatçının yolunu aydınlatacak” düşünceler bekliyor. Sanatçı kendi yolunu kendi çizer, o yolda ilerler. O yolu aydınlatmak için tenkidcinin önce o yolu görmesi lazımdır; görürse de, kendi sanatçı olmuş demektir, ne diye başkalarının yolunu aydınlatmakla vakit geçirsin? Tenkidcinin aydınlatabileceği tek şey, sanatçının yapmış olduğu eserlerdir. İleriye ona işaret edemez (o zaman sanatçının yaratıcılığı nerede kalır?). Geçmiş tarih içinde değerlendirir, o kadar. Zaten tenkidciden bu aydınlığı bekleyenler, ne yaptığını bilmeden, şunun, bunun tesiri altında eser verenlerdir: onlara da ressam değil, teksir makinesi derler.

2. Cemal Tollu'nun ikinci mantık oyunu şu: sonucun kötülüğünü bir ilke olarak kabul edip buradan hareket ederek jürinin de kötü olduğunu çıkarıyor. Yani, bir bakıma, kendini jüri üyesi yerine koyuyor ve “Ben olsam bu yargıyı vermezdim” diyor. Demek ki, Fierens-Read-Venturi üçlüsünün anlayışsızlığına hüküm vermek için, Tollu tekli'sinin onlardan üstün olduğunu kabullenmek şart. Bunu kabullenirsek, resimleri değerlendirme işinde bir tek doğru ölçü olduğunu da kabullenmemiz lazım. Yani, bir eser hakkında, çeşitli bakımlardan, çeşitli görüşlere göre değer yargısı veremeyeceğiz; resimli bir tek anlayış şekli vardır ve öteki anlayışların hükmü yoktur, diyeceğiz.

Görülüyor ki, Cemal Tollu tam manasıyla kötü bir akademi zihniyeti ile hareket ediyor. 3. hele “Otuzbeş yıl emek vererek inandıklarımı bu gülünç netice ile değiştirecek değilim” demesi gerçekten garip. Kim ona inancını değiştir demiş ki? Tenkidcilere değer vermiyorsa niçin bu kadar hırslanıyor? Sonra, o “otuzbeş yıllık emek” de ne demek? Bir kişi manasız bir işe girişmişse, beceremiyorsa, buna otuzbeş yıl emek vermesi, o işin manasızlığını gidermez; olsa olsa o kişinin gelişme ve yaptığı işin şuuruna varma kabiliyetinden nasipsiz olduğunu gösterir. Akademi öğretmenlerinin ağzından düşmeyen bir laf var: çile! Tollu da, Bedri Rahmi gibi, “mesleğin çilesini çekmemiş olanlara” sanatçılık hakkını tanımıyor. İyi ama bu da bir kabiliyet ve kavrayış meselesidir. Nice ressamlar, otuzbeş yıllık bir tecrübeden hiçbir ders alamazlar da, bir tanesi, bir yıl içinde, onların çekemeyecekleri çileyi çeker. Yoksa çilenin de kanunî bir süresi mi var?

4. Tollu, bir ara hızını alamıyor ve “sanat eserlerini birbirleriyle mukayese etmek her zaman yanlışlıklara, isabetsizliklere yol açar” diyor, arkasından da “Her telâkkinin ve her sanatçının diğerlerine benzemeyen meziyetleri ve kusurları olabilir”

diye ilâve ediyor. Cemal Tollu bunu biliyordu da, neden bu yarışmaya katıldı? Dağıtılan broşürlerde birincilik verileceği yazılıydı sanırım. Öyle hali var, katılmasaydı yarışmaya. Hem, sanat eserleri birbirleriyle pekâlâ kıyaslanabilir: hele ortada verilmiş bir konu olursa. Tablolar konuyu bitirmeleri bakımından derece alırlar. Burada Tollu'nun ne kadar garip mantık çatışmalarına düştüğünü görmek isteyenler, aynı yazıda Aliye Berger'in tablosuna yaptığı tenkidi okusunlar: üstad; bu tabloyu konuyla ilgisi yok diye tenkid etmekle hem sözlerinde bir mantık aranmaması gerektiğini, hem de kompozisyon denilen nesneden haberi olmadığını ispat ediyor.

5. Bu bir sürü birbirini tutmayan sözlerle yetinseydi, Cemal Tollu'ya acımakla yetinirdik. Ama üstad'ın iki iddiası daha var: a) Jüri tesir altında kalmıştır; b) Jüri'yi iltimasa zorlayanlar olmuştur. Bir akademi öğretmenin böyle ağır bir ithamda bulunmasına hayret etmemek elden gelmiyor. Tablosunun kazanmamasını mazur göstermek için ne yapacağını şaşırılmış. Bir kere, jüriye tesir konusunda, bu işi yapmaya en uygun durumda olan kendisidir. Yarışmaya, katılmadan çok önce jüri üyelerinin kimler olduğunu biliyordu. Kokteyllerde, şurada, burada az konuşmadılar. Üstelikte üstad, Sanat Tenkidcileri Birliği'nde kasadardır, bütün gelenlerle o temas etmeyecekte kim edecek?..

Cemal Tollu jüri üyelerinin kimler olduklarını ve şartları bilerek bu yarışmaya katılmış ve akademik ölçülerle çalışan bütün ressam gibi bir başarı elde edememiştir. Bu konuda artık ona söz düşmez. Ona düşen, Aliye Berger'in kötülemek değil, anlatmaya çalışmaktır. Van Gogh taklididir demek yetmez. Kendisi için de Grommaire taklitçisi diyenler var.

Bir sanat meselesini nüfuz meselesine çevirmek, şuna buna hakaret etmek bugüne kadar kimi yükseltmiştir ki! Yoksa Tollu'nun "fikire fikirle mukabele etmek" sözünden anladığı bu mu? Hem, bir insanın sözleriyle hareketleri arasında bazı uygunluklar olmak lâzım.

Yarışmalara inanmıyan bir kişi, yarışmalara katılmamalı ve akademi öğretmeniye hemen öğretmenlikten istifa etmelidir: yoksa Akademi'de tertiplenen paralı konkurları Cemal Tollu unutuyor mu? Gençlere de öğüt vermesin: "Siyasî ve modern (tabii menden olacak!) münasebetler kurmayın" da ne demek? Kongre kasadarlığı sanki çok mu "artistik" bir iştir. Sözünü ettiği münasebetleri Cemal Tollu kuracak, yarışmalara o girecek, eserlerini o satıp para kazanacak, buna karşılık

gençler dört duvar arasına kapanıp tabloları raflara yığacaklar ve “çile” dolduracaklar, değil mi? Benim de gençlere birkaç öğüdüm var: hocalarınızda sizin gibi birer ressamdır. Kendinizi onlara borçlu saymanız için bir sebep yok. Müşteriyi tutan karnını doyurur. Usta-çırak masalına kulak asmayın: bunu kabul ederseniz, müşteri çırağa değil, hep ustaya sipariş verecektir. Eskiden öyle şeyler olurmuş, bugün olmaz artık. Hocanıza karşı sevgi duyup duymamanız sizin bileceğiniz iştir; fakat sevgiyle piyasayı birbirine karıştırmayın: nihayet sizde geçinmek zorundasınız. Bu gibi işleri, yani insan tanımayı, yarışmalara katılmayı size kötü diye tanıtanlar olur: inanmayın. Malınızı satmak için, sizinde birçok münasebetler kurmanız lâzım. Bunun “ahlâksızlık” ve “entrikayla” hiçbir ilgisi yoktur; öyle olsaydı öğretmenleriniz bunu zaten yapmazlardı”⁸³⁶.

⁸³⁶ Adnan Benk, Cemal Tollu'nun Tenkidçiliği, *Dünya*, 1 Ekim 1954.

Ek-14: Bir, İki, Üç

“Geçen hafta içinde hepimizi çok yakından ilgilendiren iki yarışma vardı. Birisi yerli oyunlar, öteki de otuzsekiz ressamımızın katıldığı büyük tablolar yarışması.

Yapı Kredi Bankası'nın çok iyi niyetler ve oldukça büyük masraflarla tertiplediği her iki yarışma da umulduğundan daha büyük bir ilgi ile karşılandı. Halk oyunlarını görmek için tam dört gece üst üste Açıkhava Tiyatrosu'na taşındık. Açıkhava Tiyatrosu'nu hiçbir oyunda bu kadar ağzına kadar dolup taşmış gördüğümü hatırlamıyorum. Son gece yer bulamayıp kapıda bekleyen kalabalık görülecek bir şeydi.

Ressamlarımızın işlerine gösterilen ilgi de bir o kadar canlı oldu. Gazetelerimizin iç sayfelerinde yer alan ufak tefek sergi havadisleri birdenbire en önemli konularımız arasına girdi. Milletlerarası Beşinci Eleştirmenler Kongresi'nin tablo yarışmasına üç eleştirmeci ile katılması yarışı bir o kadar azdırdı.

Şu yarışma denen olay güzel mi çirkin mi bilmem ama insanca olduğu meydanda. Hepimizin kanına karışmış. Yarışma kokusunu alır almaz hepimiz davranıyoruz. Yarışma, yarıştırma mikrobu kanımıza öylesine karışmış ki yarıştıracak bir şey bulamazsak sıkıntıdan çatlıyoruz. Karınca yarışından tutun da tükürük yarışına kadar her türlüşünü denemişizdir. Yarışma insanca bir olay ama yarışanların kuvvetleri denk olursa tadı çıkıyor. Kuvvetler denk olmadı mı yarışma çoğu zaman boğuşmaya dönüyor. Kuvvetler eşit olmadı mı gene insanca bir duyguya kapılarak çoğumuz kuvvetsiz tarafi tutuyoruz. Kuvvetsiz tarafa yüreğimizi katarak onu yüreklendireceğimizi sanıyoruz. Kuvvetli; çoğu zaman kuvvetsizi yere vurunca da fena halde canımız sıkılıyor. Durup dururken kuvvetlinin düşmanı kesiliyoruz.

Yarışmanın keyifli olmasını isteyenler daha yarış başlamadan kuvvetlerin denk olmasını sağlar. At yarışları böyledir. Yarışan atların aynı kandandan olması, ağırlıklarının denk olması başından istenir. Bisiklet yarışına motosikletlerle katılamazsınız. Şu kiloda bir boksörü ağırlığının yarısı bir boksörle karşılaştırırsanız kaç tane bilet satabilirsiniz?

Her türlü yarışmanın insanları ilgilendirdiğini bilenler zaman zaman sanat adamlarını da bu alana sürüklüyorlar. Denk kuvvetlerin yan yana gelmesinden çok güzel sonuçlar çıktığı oluyor. Oluyor ama sanat alanında kuvvetlerin denk olduğunu ölçmek kolay olmuyor. Burada en büyük güçlüğü doğuran sebep; çoğu zaman; sanat adamının kendi üstüne biçtiği kıymetin değişmesinden; kaşla göz arası değişmesinden

doğuyor. Sanat adamı dediğimiz kişi bir dakika önce kendini dünyanın en önemli yaratıklarından birisi sanırken birkaç dakika sonra gene kendi eli ile kendisine öyle korkunç bir numara verir ki şaşar kalırsınız. Sanat adamlarını yakından tanıyanlar; onların; bu bir uçtan ötekine gidişteki çabukluklarına bir türlü akıl erdiremez, ayak uyduramazlar. Yaptığı işi beğenmiştir, birden ayakları yerden kesilir sonra ayakları yere değer değmez yaptığı işten soğumuştur. Kendi eli ile kendi işini öylesine batırır ki bu alanda hiçbir eleştirmeci bu kadar insafsız olamaz. Ne yapar? Mesela yonttuğu heykeli parça parça eder, yaptığı resmi yırtar. Hangi eleştirmeci, eleştirme fonunda bu kadar ileri gidebilir?

Sanat adamlarını iyi kötü bir hizaya getirmek onlara değil bizlere düşen bir iş olmalıdır. Bu bakımdan, onlar arasında bir yarışma yapmak şart ise yarışacak olanları gruplara ayırmak, yarışmayı denk kuvvetler arasında sağlamak gerekir.

Geçen hafta içinde olup biten yerli oyunlar ve büyük resimler yarışmasında, yarışanlar denk kuvvette olmadığı için hiç beklenmedik sonuçlar ve hatırı sayılır tatsızlıklar doğdu.

Yerli oyunlar yarışması jürisine katıldığımız için hiç birisini kaçırmadan oyunları büyük bir ilgi ile seyrettik. Yirmiden fazla oyun vardı. Bunlardan ancak yarısı denk kuvvette idiler. Biz; Trabzon, Bursa, Erzurum, Kars, Adana, Balıkesir, Elazığ, Diyarbakır, Urfa, Artvin ekiplerini denk kuvvette bulduk. Bunlar arasında kadınlı erkekli oynanan oyunlara ayrıca bir değer vermek lazımdı. En kuvvetli ekipler Erzurum, Trabzon, Bursa olduğu halde kadınlı ekipleri bunlar arasına katmağı bir borç bildik. Bu arada birçok illerimizin yarışmaya yalnız erkeklerle gelmesine şaştık kaldık. Peki bizim erkeklerimiz coşar oynar da kadınlarımız oynamaz mı? Anadoluyu inim inim inleyen kına gecelerinin kahramanları erkek mi yoksa kadın mıdır?

Her ne hal ise konumuza gelelim. Her biri bir başka âlem olan bu oyunlar arasında ille de birinci, ikinci, üçüncü seçmek kimin haddine? Kim etti bize bu kârı teklif?

O canım oyunların sonunda bütün ekipler sahneye sıralandılar. Boyunlarını büküp derecelerini beklemeye başladılar.

-Acaba hangimiz birinci olduk? Hangimiz sınıfta kaldık? Hangimiz geçtik?

-Seyirciler ayakta merakla sonucun bildirilmesini bekliyorlar, vasıtalarını otobüslerini kaçırmak pahasına herkes bekliyor:

-Kim kazandı?

Öyle ya? İllede birisinin kazanması lâzım. Hâlbuki aynı kuvvette dört beş ekip var. Zaten aynı kuvvette ekipler olmazsa bu oyunlar bu kadar ilgi toplayabilirler mi idi?

Bir sıkıntılı, bir üzüntülü, bir belâlı onbeş yirmi dakika savuşturduk ki sormayın! Bu canım oyunlar o dakikalar arasında büyüklüklerinden, güzelliklerinden bir şeyler kaybediyorlardı. Birdenbire bu bedava davranış, bu içten gelen kıvranma, bu başıboş: Ya hey!, bu canım memleket kokusu, korkunç bir imtihan odası havasına büründü, dondu kaldı:

-Acaba kaç numara aldık?

Eğer birçok karışık işlere düzen vermekle şöhret salmış bütün bu gösterileri tertiplemiş olan Kâzım Taşkent oracıkta olmasa ve işe karışmasa bir sürü tatsız şeyler olacaktı. Bir ekip başkanı ortaya atıldı:

-Biz para değil, derece istiyoruz. En çok oy alan bizim ekiptir. İlan edilmesini istiyorum, diye bağırmaya başladı.

Kısacası, birincilik, ikincilik, üçüncülük kapıları önünde az kalsın bu canım oyunlar hiç beklenmedik bir tatsızlıkla sona erecekti. Neden? İlle de yarış olacak, ille de birisi başta, birisi de en sonda gelecek ki; işin tadı çıksın.

Tablo yarışmasında da aynı sakarlık bütün heybeti ile kendini gösterdi. Memleketimizin en değerli ressamlarından en aşağı bir düzinesini bir araya toplayan bu yarışma sadece gönül eğlendirmek için katılan bir bayan; Aliye Berger birinci oldu. Jüri yukarıda söylediğimiz gibi Avrupanın tanınmış üç sanat eleştirmesinden kurulmuştu. Rivayete göre bir sene emekle ortaya konulan 38 tane; üç metreye iki metrelik tabloyu bir saatte incelemişler ve mükâfatları vermişlerdi. Acaba kendi memleketlerinde de bu kadar çabuk mu davranırlardı, pek sanmıyoruz. İkinci ve üçüncü dereceyi alan ressamlar mesleğin çeşitli çilelerini çekmiş, büyük fedakârlıklar pahasına meslekte tutunabilmiş kimselerdi. Onların derece alması kimseyi şaşırta, ama birinci mükâfat; başta; kazananın kendisi olmak şartıyla bütün ressamlarımızı şaşırta. Ne yalan söyleyeyim ünlü sanat eleştirmecilerinin Akademi'deki beşinci kongrelerine katılmadığım için üzülüyordum, ama onlar arasında en önemlilerinden sayılanlarının ne biçim resimden hoşlandıklarını gördüğüm zaman, Akademi'deki konuşmaları kaçırdığıma hiç de üzülmedim.

Kırk kişiyiz, birbirimizi biliriz. Benim bildiğim Aliye Berger sanat çilesine inanmış bir insandır. Biz onun gravürlerini, “çinko, bakır üstüne kazarak kâğıda bastığı resimleri” bir zanaat çilesine bulandığı için sevdik. Ama yüksek jürinin en iyi resim dediği tablosunda bu çileden eser göremedik. Ünlü jüri, sevimli sanatkârımızın ilk defa yağlıboya fırçasını eline aldığını duyduğu zaman herhalde çok sevinmiş ve:

-Tevekkeli değil, henüz çocuk ruhunun tazeliğini saklayan bir tablo oluşu bundan ileri geliyor, demiş olmalıdır.

Jüri eğer bu resimde bir çocuk elinin tazeliğini buldu ise çocuk resimlerindeki ressamca davranışı hiçbir zaman tatmamış demektir. Ne olursa olsun jürinin vardığı sonuç, resmi meslek edinenleri sanat eleştirmenlerine yaklaştıracak yerde uzaklaştırmıştır.

Eğer jüri:

-Bu resim denilen nesneyi ressamlardan başka herkes yapar.

Diyerek böyle bir sonuca vardı ise, buna bir diyeceğimiz yok.

Ama gönül isterdi ki Aliye Berger jürinin kendisine açtığı kapıdan mesleğe girsin, mesleğin çilesini çekmiş, başa geçmeye boş versin de bir kalem hizaya gelsin”⁸³⁷.

⁸³⁷ Bedri Rahmi Eyüboğlu, Bir, İki, Üç, Cumhuriyet, 20 Eylül 1954, s.2.

Ek-15: Münekkidlerin Tenkidi

“Bir Fransız münevverine sormuşlar:

-En büyük şairiniz kimdir?

-Heyhât ki Victor Hugo! demiş.

Yani, Hugo'nun tuttuğu edebî mesleği beğenmiyor, fakat gene de onun en yüksek olduğunu tasdik ediyor. Ben de, sanat muhitinde çok dedikodu uyandıran ve halen Spor ve Sergi Sarayı'nda teşhir edilen resim sergisini gezdim ve aynı intıbayla ayrıldım:

Birinci seçilen tablo –heyhât ki- hakiledir... İhtimal ikinci de onunla atbaşı beraberdir. İhtimal ikinciye birinci ve birinciye ikinci yapmalıydı. Lâkin sanat muhitimizin kopardığı protesto vaveylâlarını yerinde bulmadım.

Eğer “istihsal” fikri, bu tabloda kıyamete nazire bir “güneş-su-toprak” ile temsil edilmişse (ki, öyle görülüyor) insan unsuru devede kulak kalmış... Sanki bizim istihsalimiz ekmek elden su gölden... Bu, bir müreffeh sınıf insanının hayat görüşüdür. Turistik bir sür'atle memleketimize gelmişken ivedilikle hükümlerini vermiş beynelmilel münekkidler mevzuu serbest bir resim sergisinde bu eseri çok taltif etseler yeridir. Tablonun çılginca renkleri de deli alacası değil, folklorumuzda, mesela son halk oyunlarında rastlanan renklerdir. Grublarımızla denizlerimizdeki rengârenklikle akrabalıkları vardır. Fakat bir istihsal tablosunda Türk emeği unsurunu bu derecede gölgede bırakmak, tenkide değer... Doğrusu, biz Türk olarak da, gençlerimize, öbür hani o kazanmayan daha çok içtimaî, daha çok dertli, daha çok iğne ile kuyu kazıyan ve memleket kısımcıklarında araştırmalar yapan eserlerin çalışma tarzını muzaffer olmuş görmek isteriz. Sanat vadisinde, lâboratuar mesaisi gibi, memleketin tahlili o yollardan yapılır.

Biz gazetecilerin kendi kendimiz'e şaka ettiğimiz bir kusurumuz vardır: meşhur bir ecnebi tayyareden Yeşilköy'e ayak basar basmaz, hemen karşısına çıkarız, Türkiye hakkındaki düşüncesini sorarız. Bu sefer de öyle yapmışız, Türkiye'nin unsurları üzerinde emek vermiş- (gerçi diğer birçok sergiler derecesinde kıymetleri ihtiva etmeyen) –bu serginin karşısına ecnebi hakemlerini ayaklarının tozile çıkarmışız:

“Seç bunlardan!”

Bu nevi bir resim müsabakası için, hakem heyetinin terkinde unsur noksanı vardır. Yabancı mütehasıslar Türk vasfını ayırd edememişler. En iyi ikisini gene de başa getirmişler, doğrudur ama sanırım geri kalanların tasnifinde Türk hususiyetli

olanları kat'iyen görememişler, çünkü göremezlerdi, çünkü bilemezlerdi. Hakemler, 1904 İllustration resimlerinden mülhem olanları bile daha ön plana almışlar... Ve mesela Balaban'ı görememeleri ve mesela Eren Eyüboğlu'nu seçememeleri ilh. üzerine biz de münekkidleri tenkid etmeden geçemiyoruz”⁸³⁸.

⁸³⁸ Vâ-Nû, Münekkidlerin Tenkidi, *Cumhuriyet*, 16 Eylül 1954, s.2.

Ek-16: Kalkınan Türkiye

“Yapı ve Kredi Bankası’nın tertiplelediği resim ve afiş müsabakasına sunulan eserlerden meydana gelen bu sergi, Spor ve Sergi Sarayı’nda halka açıldı. Açılmadan önce de, şimdi şehrimizde toplantılarını yapan Milletlerarası Sanat Tenkidcileri Birliği’nin üç mühim üyesinden ibaret bir jüri tarafından değerlendirildi. Jüri, Belçika Güzel Sanatlar Umum Müdürü Paul Fierens ile Roma Üniversitesi Sanat Tarihi Profesörü Lionello Venturi ve Sir Herbert Read’den kurulmuştu. Fierens ve Venturi’nin söylediklerine göre, oldukça dağınık bir surette tertiplenmiş bulunan sergi, uzun dolaşmalar sonunda incelenmiş ve mükâfatlar dağıtılmıştır. Serginin daha müsait şekilde tertiplenmesi de güçtü. Çünkü afişlerden başka otuzaltı tablo vardı ve her birinin eb’adı 2x3 metreydi.

Yine bizzat jüri üyelerinin söylediklerine dayanıyorum: Mükâfatların dağıtılmasında hâkim olan ölçü, mevzu kaydına rağmen hâlis resme en çok yaklaşmak, mektep kurallarından ve şu veya bu tesirlerden kurtulmuş olmak, bir şahsiyet ifade etmek... Gerek mükâfatlarda, gerekse mansiyonlarda jürinin kararlarıyla ressamların, hatta başka tenkidcilerin ümit ve tahminleri birbirini tutmakla beraber, tamamen hususî bir teşekkülce tertiplenen bu müsabakada, tarafsızlıklarına, kendilerini az çok tanıma fırsatını kazandığım ve bu mevzuda uzun boylu görüştüğüm için yüzde yüz inandığım, jüri âzâsının hükümleri hakkında dedikodu değerini aşmıyan gürültülere karışmıyarak, bu sergiye dair düşündüklerimi kaydediyorum:

Resimler imzasızdır. Bununla beraber ilk bakışta çoğunun kimlere ait olduğunu kestirmek mümkündür. Çünkü usluplarını tanıyoruz. Yıllardan beri eserlerini gördüğümüz için, ressamların teşhis edebiliyoruz. Mesela şunu söylüyeyim: d grubu sanatkârları, hiçbir sergilerinde, burada olduğu kadar yakın anlayışta, birbirlerine benzeyen eser meydana getirmemişlerdir. Bir iki istisna ile sergideki hemen bütün resimlerde, tâbiri mazur görürseniz söyleyeyim, konstrüktivist bir form anlayışı hâkimdir. Bu anlayışın dışına çıkabilmiş bir iki esere ise hemen “formdan mahrum” damgasını vurmak, tabiatıyla gayet kolay oluyor. Çünkü o resimlerde form, konturalarla değil, renkler ve tezatlarla, lekelerle ifadelendirilmiştir. Konu birliğinin dışında, daha başka anlayış birliği ve hattâ tesirler de sergideki resimleri birbirlerine benzetiyor. Yine mesela umumiyetle parlak (göz alıcı ve cırlak demiyorum) ve

birbirlerini belirten, iç açıcı renkler kullanılması, eserleri birbirine yaklaştıran ve maalesef bütünün aleyhine olan noksanlardandır.

Şimdi geliyor, mükâfat almış belli başlı tablolara:

Önce Aliye Berger'in, birinci mükâfatı kazanan tablosu var. Sergiyi görmemiş olan okuyucularımız, 13 Eylül tarihli Vatan'ın birinci sayfasında bu resmin fotoğrafının yayınladığını hatırlayacaklardır. Aliye Berger, öteden beri çok titiz çalışan bir gravürcü olarak tanınmıştır. Bu nisbetlerde yapılmış hiçbir eserini henüz görmemiştik. Mektepçi ve Akademik bir gözle bakılırsa tablosunda birçok noksanlar ileri sürülebilir. Lâkin bir resim diye ele alınırsa, zannederim, sergiden mevcut öbür resimlerin hepsinden daha güzel, canlı, hayat dolu, telkin edici bir hareket ve ritim sahibi olarak görünecektir.

İkinci mükâfatı alan Fethi Karakaş'ın tablosu, biraz karanlık olmaktan başka kusuru bulunmayan bir eser: Ressam konu olarak balık tutanları ele almış ve denizin altını da beraber göstermiş. Lâkin buna tam bir duvar resmi karakteri vermiş. Öteden Beri inandığımız bir sanatkâr olan Fethi Karakaş'ın böyle bir jüri tarafından ikincilikle mükâfatlandırılmasını sevinçle karşıladım. İlk iki ressamın gravürde çalışmış olmaları dikkate değer. Hatta şunu da söyleyebiliriz, derece alanlardan Hakkı Anlı'da dâhil olduğu halde, jürinin, mücerret resme en çok yaklaşanları tercih ettiği, daha doğrusu mücerret resimle gerçeği anlaştıranları seçtiği ortaya çıkıyor. Başka vesilelerle yaptığımız konuşmalarda, hemen hepsi eski nesle mensup olan jüri üyelerinin, mücerret resmi değerlendirme, fakat yalnız kendi malzemesiyle resim sanatı her şeyi ifade edemeyeceğine nazaran, bu imkânın mutlaka gerçek hayatla anlaştırılması gerektiğine inandıklarını öğrendiğimizden, bu intihap tarzı bana hiç de garip görünmedi.

Buna mukabil, sergide bazı resimler var ki, bizim ölçülerimize ve hükümlerimize göre derece veya mansiyon alabilirdi. Mesela Balaban'ın bazı tesirleri aksettirmekle beraber kuvvetli zannettiğim tablosu gibi... Yine bazı resimler var ki, birçok bakımlardan tenakuzları ihtiva ettiğinden mükâfatlandırılmazdı: Cemal Tollu'nun ve Haşmet'in resimleri gibi... Dahası var: inandığımız bazı ressamlar bizi hayal kırıklığına uğrattı. Meselâ Eren Eyüboğlu'nun tablosu, Üç ayrı üslupta bir tek tablo; hatta bu üslupları anlaştırmağa dahi teşebbüs etmeden, her parça öbürünü ezecek tesirini yok edecek şekilde tertiplenmiş... Eren gibi çok inandığımız ve eserlerini

*sevdiğimiz bir ressamın böyle bir fikre, hevese kapılmış olmasını bir türlü anlayamadım*⁸³⁹.

⁸³⁹ Zahir Güvemli, Kalkınan Türkiye, *Vatan*, 16 Eylül 1954.

Ek-17: Hakikaten Bir Hadise Karşısında Mıyız?..

II

“Yapı ve Kredi Bankası’nın tertip ettiği resim müsabakasına katılan eserler hakkında milletlerarası jürinin verdiği karar üzerine kopan fırtınayı bir de jüri bakımından tahlile çalışacağız. Bu bahiste de her şeyden önce şunu belirtmek yerinde olur; jüri heyetinin kendinden bekleneni verememiş olduğunu gösteren yeter deliller mevcut olmakla beraber, netice ne olursa olsun, böyle bir müsabaka hakkında hüküm vermek için Türkiye’ye celbedilecek en güvenilir hakem heyetlerinde biri olduğunda şüphe edilemez. Venturi, Fierens ve Read gibi her biri sanat tarihi ve edebiyatı ile çok uzun müddet meşgul olmuş, yazılar ve kitaplar yayınlamış tenkidcilerin anlayış, görüş ve zevklerine itimat etmemelik yapamayız. Bu itibarla Yapı ve Kredi Bankası bu şahsiyetlerin İstanbul’da bulunmasından faydalanmakla en iyi yolu tutmuştur. Sadece tarih ve edebiyat tenkidcilerden müteşekkil heyetlerin yanıldıkları görülmemiş bir şey olmamakla beraber ressam- münekkid jüri heyetlerinin tarihinde bugün dâhi olarak tanınan en büyük ressamların eserlerini reddettikleri de sık sık görülmüştür. Demek oluyor ki bu işlerde riyazî bir katiyetle herkesi tatmin edecek bir karar beklemek kadar boş bir şey olamaz. Esasen matematik gibi müsbet bir bilim olmayan sanatın bünyesi de buna elverişli değildir. Bundan dolayıdır ki biz hangi devre, hangi ekole ait olursa olsun, bütün tarih boyunca sanatı basmakalıp kaideler içine sıkıştırmak isteyen akademizmi takbih ediyoruz. Gene bunun içindir ki İstanbul’daki jüri heyetinin verdiği karar üzerine paçaları sıvayarak işi hemen bir hendese meselesi şekline sokmak isteyen itirazcıların hareket hattını da takbih zorundayız. Jürinin yanılmış olduğunu ileri süren bazı ressamlarımız hemen bu yola girmiş, hendesî mülâhazalar serdetmişlerdir. Hattâ bunlardan bir tanesi ihtiyar Venturi’yi kongre koridorlarında iki defa sıkıştırarak: “Beğendiğiniz resmin neresinde şu, neresinde bu var?” gibi elâstikî ve sübjektif cevaplara açık sualler sormuş, tabii lâyük olduğu cevabı almıştır: Birinci defasında “sükût”, ikinci defasında da : “Her şey var. İşte bu kadar!” gibi izahsız ve katî bir mukabele.

Resim sanatı istiklâl ve hürriyete ancak bu yüzyılımızda kavuşmuştur. Ona birtakım sert kalıplar içinde yeni bir akademizme, modern akademizme götürmek isteyenleri daima görüyoruz. Fakat bunlar da resim sanatının mukadder mahreki üzerinde seyretmesine mâni olamayacaklardır. Kimi realist, kimi nonfigüratif yolda

yürüyecek, fakat hangi yolda yürünürse yürünsün temayül tek olacaktır: abstre. Yirminci yüzyılın realist sanatı dahi geçmiş zamanlardakinden büsbütün başka olacaktır. İki sınıf ressam arasındaki fark ancak şu olabilir: mâna ve ifadenin mevcut oluş veya olmayışı.

Şimdi sadede yani yine jüri meselesine geelim: İstanbul'daki jüri heyetinde yalnız tenkidciler, başka bir deyimle sanatın tarihçileri, yazarları, filozofları yer almıştır. Zaten sadece tenkid nedir: edebiyat. Tarihte bu noktadan hareket eden bazı büyük ressamlar arasında tenkidi "palavra" kelimesiyle –palavra İspanyolca söz demektir–tavsif edenler olduğu gibi münekidleri "hiçbirşeyden anlamıyan şarlatanlar" olarak telâkki eden dâhi sanatkârlar da olmuştur. Tenkidsiz sanatın yürümesine imkân olmamakla beraber, zaman zaman öyle hâdiselerle karşılaşmıştır ki bu iddia ve telâkkilere, tabî bazı hallerde, hak vermemek de imkân dışında kalmıştır. Sanatkâr mesela bir vazo olarak başladığı tablonun, tahliline kendisinin de imkân bulamadığı iç ve dış tesirler altında bir portre veya bir ağaç olarak bittiğini görmüş, tenkidciler ise bu tablo hakkında sanatkârı güldüren mülâhazat ileri sürmüşlerdir. Bununla edebiyat mahiyetinde olan her tenkidin "palavra" olduğu gibi bir iddiada bulunmadığını kayda bile lüzum görmem. Ancak tenkidlerinde ve tahlillerinde hem isabet, hem de alınacak ders bulunan münekkidler daima sanatkârla sıkı temas halinde bulunanlar olmuştur. Fakat yalnız münakaşa ve espri sahnesi olan muhitlerde değil, bizzat çalışma yerlerinde yerlerinde teması idame edenler. Bu nevi tenkidciler eser önünde yalnız tarihçi ve edebiyatçı münekkidler gibi bir defa heyecana gelerek sanat anlamında "güzel" kararına vardıldıktan sonra bunun neden güzel olduğunu incelemeğe başlarlar. Eser ya o güne kadar başka güzel eserlerin incelenmesinden doğan bazı kaidelere uymuş da ondan dolayı güzeldir; yahut da bu kaidelere yeni bir şey katmış da ondan dolayı güzeldir. Yani orijinal olduğu için güzeldir ve bu sebeple de kendinden önce inşa edilmiş olan binaya yeni bir tuğla ilâve etmek suretiyle kendinden sonra "güzel"e varmak isteyenlere bir "yeni tuğla" ilâvesi yolunu göstermiştir. İşte tenkidci bu suretle sanata o "güzel"i yaratan "artist"ten daha büyük hizmette bulunmuş olur. Sanatkârın çalışmasını ve bu çalışma mahsulünü ayırt edici bir tahlille tetkik ve tasnife tâbi tutabilecek kabiliyette olan tarihçi ve edebiyatçı münekkid, felsefeci takip eder de eserin yaratılmasında âmil olan dış ve iç tesirler meydana çıkarabilirse inceleme ve hüküm çıkarma işi tamamlanmış olur.

Münekkidin aynı zamanda ressam olmasındaki avantaj inkâr edilemez. Fakat büyük ressamlar arasında kendini sanat, tarih, edebiyat ve felsefesine tam mânâsiyle vermiş, çektiğini, hissettiğini ifadede ötekiler kadar azdır. Bununla beraber münekkid ressamların sanata ve sanat tarihine hizmetleri daima birincilere nazaran daha büyük olmuştur. Bunun sebebi sanatkârın eser yaratılırken çekilen doğum sancularını bizzat çekmiş ve çekmekte olmasıdır. Tarihçi – yazar – münekkid heyecanlanmakta ressam

– münekkid kadar hassas olabilir; tıpkı tarihçi – yazar bir musiki münekkidinin bir konseri dinlerken virtüöz – münekkid kadar heyecanlanabildiği gibi. Fakat – pek az istisna ile – icradaki kabiliyet ve zorluğu onun kadar görmesi mümkün olmaz.

Bu bakımdan resim sanatının mesela – pek yakın tarihi ele alalım – hissettiğini ifade kabiliyeti pek mahdut olan, hattâ yazdıklarında lisan ve imlâ hatası bile yapan büyük Van Gogh'un mektuplarından ettiği istifadeyi en büyük tarihçi – yazar münekkidlerin tahlilleriyle meydana gelen “bilgi-sanat”ın faydasından her şeye rağmen üstün tutmak zorundayız. Terbiyeci, şair, felsefeci, ruhiyatçı ve tarihçi münekkidin sayfalar, hattâ ciltler dolusu yazı ile çözemediği problemi sâf ve orta tahsilli Van Gogh çirkin modelle gerçekleştirdiği “estetik güzel”le bir çırpıda çözer, kendisini tımarhaneye götürece kadar kemiren düşünce ve hislerini de kafasını sabahlara kadar zorlayıp nihayet kaleminden kâğıda akan bir satırla ifade eder.

Bundan dolaydır ki bazan münekkidlerin sayfalar dolusu yazılarından elle tutulur pek az şey kaldığı halde Van Gogh'un, Gauguin'in, Matisse'in kısa yazılarında her kelime lüzumludur ve yerinden oynatılamaz.

Andre Lhote – ki sanatkâr olduğundan çok hoca, münekkid ve yazardır – dahi bizi her cümlesi, hattâ her kelimesi üzerinde uzun uzun düşündürür”⁸⁴⁰.

⁸⁴⁰ İhsan Cemal Karaburçak, Hakikaten Bir Hadise Karşısında Mıyız?.. II, *Zafer*, 19 Ekim 1954.

Ek-18: Hakikaten Bir Hadise Karşısında Mıyız?..

III

“Sanat eseri derin bir düşüncenin, uzun bir çalışmanın ve bu çalışma esnasında sanatkâra dışarıdan ve içeriden tesir eden karışık birçok âmillerin mahsulüdür. Bu âmiller esnasında en büyük rolü oynayan ve en çok zaman alan araştırmalarda müessir olur. En tesirli araştırmalarda ise içgüdüünün rolü tereddütsüz kabul edilmelidir. Bununla beraber sanat adamı etrafında gördüğü her şeyi sanki ilk defa görüyormuş gibi görecektir. Bundan dolayı sanatkâr her sabah “bâkir uyanan” adamdır diyoruz.

Fakat ya tenkidci!.. O da sanatkârla muvazi olarak bâkir uyanmazsa veyl haline. Üstelik o, iki bakımdan bâkir uyanacaktır: Hem eserler, hem de sanatkârlar önünde. Bu sebeptendir ki vazifesi çetin ve muğlâktır. Bu vazifeyi yaparken bir fartı gayret neticesi bizzat sanatkârın önünde gülünç duruma düşmek kaygısının yarattığı kompleksi de hesaba katarsak tenkidcinin güç durumunu çok iyi anlarız.

Tenkidci muhtelif eserler arasında birinciyi, ikinciyi seçmek gibi hakemlik vaziyetine girmeyerek vazifesini, eserin sanat tarihi istihalelerindeki yeri ve bu tarihin öğrettiği prensip ve müşahadelere bir şey katıp katmadığı mülâhazasıyla çerçevelediği takdirde daha faydalı iş görmüş olacaktır.

Sözü bir noktaya İstanbul’daki jüri kararı üzerine kopan kıyametin haklı ve haksız taraflarını incelerken hesaba katılması gereken unsurlardan en önemlisini tamamiyle objektif olarak göz önünde tutmak istediğim için getirdim. Tekrar objektif olarak diyorum, çünkü bu müsabakaya katılmayı düşünmüş ve bir de küçük ölçüde numune boyamış; fakat sonra bundan önceki yazılarda işaret ettiğim endişeler sebebiyle vazgeçmiştim. Zaman beni haklı çıkardı. İstanbul jürisine dâhil bulunan İngiliz tenkidcisi Sir Herbert Read bu numuneyi gördüğü zaman:

-Niçin bu eserle müsabakaya katılmadınız? Dedi.

O zaman katılmamak için verdiğim kararı tesir eden endişeleri saydım. Sembolik mahiyette olan böyle bir resim verirsem dikkate bile alınmaz diye korktuğumu ilâve ettim.

-Müsabaka hakkındaki hükmün kongrenizin İstanbul’da toplanacağı tarihe talik edileceğini, heyetinizin de bankanın saraheten ilan ettiği kayıtları bi tarafa bırakabileceğini tabiatile bilemezdim, dedi.

Bu nümuneyi ilk sergimde teşhir edeceğim.

Şimdi kopan fırtınada haklı haksız tarafları incelemeye çalışalım.

Mükâfat kazanamayanlar arasında şimdiye kadar her yaptıklarının çok defa da yerinde olmayarak beğenildiğini görmeye alışkın ünlü ressamlarımız ve Akademi hocalarımız da var. Ölçüyor, biçiyor; değişmez sandıkları kaideler gösteriyor; jüri yanılmış, haksız karar vermiştir diye ter ter tepiniyorlar.

Bu zavallı mütâalar önünde bizim söyleyeceğimiz şey yıllardanberi tekrarladıklarımızdan başka türlü olamaz: Sanatta bütün kaide ve ölçüler sadece yardımcı unsurlardır. Bunlara sımsıkı bağlı kalındıkça yaratıcılık; yaratıcılık olmayınca da sanat olamaz. Yirminci yüzyılın yarısını arkamızda bıraktık. Eğilip bükülmez prensiplere sımsıkı bağlı kaldığı için Akademi'mizi takbih ederken bu sefer de modern sanatın mezarını kazacak olan neo-akademizm nevinden bir yola saplanamayız.

Hele kaidelere boyun eğdirecek yerde bunun esiri olduklarını bu suretli itiraf etmiş sayılmaları gereken ünlü ressamlarımızın “jüriyi beğenmemek” gibi en yüksek haklarını kullanmak imkânından kendilerini, müsabakaya – herşeye, bütün kayıtlara rağmen- katılmak suretiyle mahrum etmiş oldukları halde şimdi bir sporcu efendiliğiyle susmamaları ve kaidelerin himayesine sığınmaları affedilir hatâ değildir.

Bununla beraber jürinin de tam yerinde bir karar vermiş olduğunu iddia edemeyiz. Verilen hükmü, mümtaz tenkidcilerin “ehveni-şer”ri seçmiş olmalarından başka şekilde izaha bugün için malik bulunmuyoruz.

Şimdi bu vaziyetten faydalanacak cihetleri arayıp bulmalıyız. Memlekette sanat hayatını sevk ve idare ile mükellef olanlar bundan mümkün olan en büyük istifadeyi sağlamağa çalışmalıdır. Bu istifadeye hizmet edecek noktaları aşağıda sıralamağı nafi buluyoruz.

1. Banka tertibde hataya düşmüştür. Fakat övülmeye lâyık bir nümune vermiştir.

2. İleri ressamlarımız bütün kayıtlara rağmen müsabakaya katılmakla hataya düşmüşler, para karşılığında yollarından fedakârlık yapabileceklerini açığa vurmuşlardır.

3. Eski milli eğitim vekillerinden bir zatın söylediği gibi bu memlekette bir akademi meselesi mevcuttur. Bu mesele süratle ele alınıp halledilmelidir.

4. Memlekette resim sanatına taallük eden her tezahür İstanbul'da bir mektep olmaktan başka mahiyeti olmayan ve nihayet bir bölge ile ilgilenmekten kendini

kurtaramayan Güzel Sanatlar Akademisi'nde değil bütün memlekete şamil bir teşkilât olması gereken bir 'Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü'nde tanzim edilmelidir.

*

Sanat Tenkidcileri Kongresi'ne katılan yabancı üyelerin Türk resmi hakkında söylediklerine gelince, onlara tamamile iştirak edemeyeceğiz fakat hak vermemek imkânı da yoktur.

Sir Herbert Read atölyemi ziyaret ettiği zaman şaşırды, "Demek, Güzel Sanatlar Akademisi'nde tertib edilen sergi bütün Türk resmini temsil etmiyormuş" dedi. Bu hal yukarıda dördüncü nokta ile belirttiğim hususu tamamiyle teyit eder. Güzel Sanatlar Akademisi bu kabil tezahür ve fırsatlarda ve başka şehirlerin mevcudiyetini daima tamamiyle unutmuş, İstanbul'da Akademi dışında kalanları bile yüzde on hatırlamak lûtfunda bulunmuştur. Açılan sergi tam mânasiyle röprezantatif bir sergi olsaydı, muhterem kongrasistlerin Fransız resmine pekiyi nazarla bakmadıkları anlaşılmasına rağmen Türk resmi hakkında bu kadar kaçamaklı konuşmaları belki de mümkün olmazdı"⁸⁴¹.

⁸⁴¹ İhsan Cemal Karaburçak, Hakikaten Bir Hadise Karşısında Mıyız?.. III, Zafer, 20 Ekim 1954.

Ek-19: Bir Jürinin Kopardığı Fırtına

I

“11 Eylül Cumartesi günü İstanbul’da, Spor ve Sergi Sarayı’nda Yapı ve Kredi Bankası’nın düzenlediği müsabakaya katılmış resim ve afişlerden mürekkep bir sergi açıldı. Açılış töreninde İstanbul’da toplanan Beşinci Milletlerarası Sanat Tenkidcileri Kongresi’nin üyeleri de davetli idi. Banka, jüriyi bu üyeler arasından seçmişti. Jüride, Milletlerarası Sanat Tenkidcileri Birliği Başkanı Paul Fierens (Belçikalı) ve Başkan Yardımcıları Lionello Venturi (İtalyan) ile Sir Herbert Read (İngiliz) vardı. Öyle sanıyorum ki dünyada bundan üstün bir jüri kurulamazdı. Jüri üyelerinin üçü de çağımızın en ünlü sanat tarihçileri ve sanat yazarları arasındadırlar. Herbert Read aynı zamanda estetik ve şairdir.

Serginin açılışında jürinin verdiği karar öğrenilmediği zaman, salon birbirine girdi. O anda başlayan kaynaşma, İstanbul’un sanat çevrelerinde hâlâ devam etmektedir.

Kimi, sanat tarihçi ve tenkidcilerden mürekkep bir resim jürisi olamayacağı, resim jürisinin ancak ressamlardan kurulabileceği, bütün dünyada bunun böyle olduğu yolunda garip fikirler ortaya attı. Kimi, zaten jüri denen şeyin lüzumsuz olduğunu ileri sürdü. Kimi, bazı büyük ressamların jüriler tarafından takdir edilememiş olduklarını söyleyerek avundu. Kimi de, daha ileri giderek, Paul Fierens’in, Lionello Venturi’nin ve Sir Herbert Read’in sanattan anlamadıklarını, resim hakkında en ufak bir fikirleri olmadığını, hatta tesir altında kaldıklarını iddia etti. Sergide katılmış ressamlardan bazısı, jürinin anlayışlı ve kendi eserlerinin zayıf olabileceği ihtimalini aklına bile getirmede. Yahut getirmek istemedi. Kendilerinden o kadar emindiler. Fırçalarında sihirli bir kuvvet, değer hükümlerinde tam bir isabet olduğuna o kadar inanmışlardı! Sanat bir müsbet ilim değildir ki sanatta güzeli, doğruyu, başarılıyı kesin olarak tayin edebilecek bir ölçü bulunsun!.. Böyle bir ölçü bulunmadığına göre, bir jürinin yanlış yahut doğru hüküm vermesi diye bir şey olamaz. Ancak, bir jürinin anlayış ve zevkine güvenip güvenmemek mevzubahis olabilir.

Fierens, Venturi ve Read’den müteşekkil bir jürinin anlayış ve zevkine güvenmeyen bir ressam, kendini dünyada kurulabilecek bütün jürilerin üstünde görüyor demektir. Bu, şüphesiz ki bir ressamın hakkıdır. Fakat böyle bir ressama da, her önüne

çıkan müsabakaya girmemek, eğer girerse, jürinin karşısında, kendi kendine verdiği paye ile mütenasip bir sükûnet ve olgunluk göstermek yaraşır.

Bugüne kadar bizde ressamlar, kendi girdikleri sergilerde jüri üyesi olurlar, kendi eserleri için oy kullanırlardı. Yapı ve Kredi Bankası'nın kurduğu jüri ne kadar kötü olsa, bu usülden daha kötü olamazdı.

Fierens, Venturi ve Read'den müteşekkil jüri isabetsiz hükümler de vermiş olsa, Türk ressamlarının gitgide katılaştan değer ölçülerini, Türk resminin son zamanlarda durgunlaşan havasını sarsmaya muvaffak olmuştur.

Jürinin kararını duyan bir genç ressam, "demek bizim resim hakkında bütün öğrendiklerimiz yanlışmış!" diyordu.

Eğer resim hakkında bütün öğrendiklerinin doğru olması gerektiğini sanan tek bir Türk ressamının bile içine, resim hakkında öğrendiklerinin yanlış da olabileceği şüphesini sokabildi ise, yabancı uzmanlardan müteşekkil bu jüri, Türk resmine büyük bir hizmette bulunmuş demektir"⁸⁴².

⁸⁴² Bülent Ecevit, Bir Jürinin Kopardığı Fırtına I, *Halkçı*, 16 Eylül 1954.

Ek-20: Bir Jürinin Kopardığı Fırtına

II

“Yapı ve Kredi Bankası’nın düzenlediği müsabakaya katılan resimlerden mürekkep sergi açılıp da üç yabancı uzmandan (Paul Fierens, Lionello Venturi ve Sir Herbert Read) kurulmuş jürinin, önce Spor ve Sergi Sarayı’ni, sonra da İstanbul’un bütün sanat çevrelerini birbirine katan kararı öğrenilir öğrenilmez, birkaç değerli ve genç ressam, birinciliği kazanan ve birinciliği kazanması bir türlü affedilmeyen tablonun karşısına geçtiler, bir kâğıtla bir kalem çıkardılar ve birtakım geometrik şekiller çizmeye koyuldular.

-Jüri yanılmıştır, Aliye Berger’in resmi yanlışlarla doludur, hatta resim bile değildir! Daha sonra, tanınmış bir sanat tarihçimiz, derece alan 10 resim için uzun ve ince hesaplar yaparak bir cetvel hazırladı ve vardığı ilmî neticeyi dostlarına açıkladı:

-Jürinin falanca resimler hakkında verdiği hükümler doğru, fakat geri kalan resimler (o arada birinciliği kazanan resim), hakkında verdiği hükümler yanlıştır!

Bu zihniyet, Türkiye’de sanatın, modern sanatın ölüm çanıdır. İş böyle hesaba kitaba, yanlış doğru cetvellerine döküldüğü anda, sanatçının bütün yaratıcılık imkânları, bütün hamle yolları, bütün fışkırmaya kaynakları tıkanmış, sanatçı, birtakım riyazî formüllerin katı çerçevesi içine hapsedilmiş demektir.

Hele, ressamın ifadecilik ve kişiliğini belirtme imkânlarını zaten daraltan soyut ve nonfigüratif sanat böyle sert kalıplara dökülür, formüllere bağlanırsa, sanatı sanat yapan yaratıcı ruha yer kalmaz. Yaratıcılık elbette, kural ve sınır tanımayan başıboş bir faaliyet değildir. Fakat gerçek sanatçı, kurallara boyun eğmez, kurallara hâkim olur; başkalarının çizdiği sınırlar içine girmez, kendi sınırlarını çizer.

Şark sanatının yüzyıllarca, hâmler ve değişme imkânından, beşeri ifade gücünden yoksun, ölü bir sanat olarak kalmış olması, kuralların sanatçıya hâkim olması yüzündendi.

Yaratıcılık hürriyetine daha yeni kavuştuğu bir sırada Türk sanatçısı, cedlerini yüzyıllarca kösteklemiş boyunduruğun altına yeniden girmemelidir!⁸⁴³

⁸⁴³ Bülent Ecevit, Bir Jürinin Kopardığı Fırtına II, *Halkçı*, 17 Eylül 1954.

Ek-21: Bir Jürinin Kopardığı Fırtına

III

“Yapı ve Kredi Bankası, düzenlediği resim müsabakası için, Türkiye’deki istihlal hayatını konu olarak vermişti.

Şimdiye kadar gravürleriyle tanıdığımız Aliye Berger, yaptığı ilk yağlıboya tablo ile birinciliği kazanınca kıyamet koptu.

Kopan kıyametin sebeplerinden biri Aliye Berger’in sembolist tablosunda Türkiye’yi gösterir bir işaret bulunmaması idi. Gerçi bu tabloyu dolduran güneş, bu tabloda fişkırان tabiat, bütün dünyanın olduğu kadar Türkiye’nin de güneşi, Türkiye’nin de tabiatı sayılmak gerekirdi. Ama müsabakayı düzenleyen kurum, resimlerde Türkiye’nin müşahhas olarak belirtilmesini istemişti. Üç yabancı uzmandan kurulan jüri, bu şartı hesaba katmadı.

Ressamlar, jürinin bu şartı hesaba katmamasına kızmakta bir dereceye kadar haklı sayılabilirler bile, jüri, böyle bir kararı hesaba katmakta çok daha haklı sayılmalıdır. Asıl haksızlık, konuyu tespit edenlerdedir. Çünkü konuyu ifade ediş tarzı ile ressamın çalışma tarzını önceden tahdid etmek, ressamı, istihlal konusunu müşahhas bir şekilde işlemeye mecbur tutmak, soyut yahut non-figüratif sanata kaçmaktan alıkoymak istemişlerdir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, düşünce ve yaratma hürriyeti bulunan bu memlekette, kendini bilir hiçbir sanat jürisinden, böyle bir tarz tahdidi, böyle bir müdahalecilik karşısında boyun eğmesi beklenemezdi. Eğer sanatçılar, böyle bir tarz tahdidine, böyle bir müdahaleciliğe, kendi tabii meyillerine rağmen boyun eğmişlerse, kendi kendilerine karşı kusur etmişlerdir. En doğru hareket, ya böyle bir tahdide aldırış etmemek ya da böyle bir müsabakaya girmemek olurdu.

Söylentilere göre Bankanın müsabaka işini tevdi ettiği kimseler, daha da ileri giderek, müsabakaya katılacak ressamlardan bazılarını, soyut yahut non-figüratif tarzda çalışmalarını, yapacakları resmin tabiata yakın ve “anlaşılır” olması hususunda önceden ikaz etmişlerdir. O ressamlar da, aslında soyut ve nonfigüratif tarzlara meyilli oldukları halde, bu ikaza uymuş ve tabiata yakın ve “anlaşılır” resimler yapıp müsabakaya onlarla katılmışlardır. Şimdi de, “Biz kurulacak jürinin bu tarz resimlere itibar etmeyen bir jüri olacağını nereden bileydik,” diyorlar! Bunu diyen ressamlar jüriye değil, hatta müsabakayı düzenleyenlere de değil, ancak kendi kendilerine kızmalı,

3-5 bin liralık bir mükâfat uğrunda, inandıkları yahut inanır göründükleri sanat yolundan çıkmış olmalarına yanmaladırlar! Jüri, o resamlara, çok yerinde bir sanat ahlaki dersi vermiştir”⁸⁴⁴.

⁸⁴⁴ Bülent Ecevit, Bir Jürinin Kopardığı Fırtına III, *Halkçı*, 18 Eylül 1954.

Ek-22: Üç Sanat Tenkidçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü

“Şehrimizde toplanan Sanat Tenkidçileri Kongresi Lionello Venturi (İtalya), Paul Fierens (Belçika) ve Herbert Read (İngiltere) gibi dünyaca tanınmış üç sanat tenkidçisinin şehrimize gelmelerini sağlamıştır. Bu üç tenkidci aynı zamanda konusu “Kalkınan Türkiye” olan büyük resim müsabakasında jüri vazifesi görmüşlerdir. Kendilerine Türk resmi üzerine ne düşündüklerini ve müsabakada eserleri hangi değer ölçülerine göre seçtiklerini sordum. Bu suallerine verdikleri cevapları konuşma sırası ile aşağıya yazıyorum:

Lionello Venturi

-Akademi’de açılan resim sergisi beni çok ilgilendirdi. Bu sergide en çok beğendiğim resim Adnan Çoker’in bir köşede duran küçük bir mücerret tablosudur. Mücerret resme meyleden iki ressam daha sergiye katılmış ressamlar arasında önemli göründüler bana. Buraya geldiğimden beri Akademi çevresinde yaptığım temaslardan Akademi profesörlerinin mücerret resme karşı müsait bir tavır takındıklarını gördüm. Bu durum bir istisnadır. Bu, Türk resminin gelişmesine dair ümit vericidir.

-O halde sizce Türk resmi daha çok mücerret sanat yolunda mı çalışmalıdır?

-Hayır, böyle bir kaide konamaz. Gerçi İslam sanatı mücerret bir sanattır. Fakat bu demek değildir ki, bütün Türk sanatçıları mücerret sanat yolunda ilerlemelidirler. Bence bu nokta üzerinde fazla duruluyor. Bütün italyan ressamların Raphael gibi resim yapmalarını istemeyeceğimiz gibi, Türk ressamlarının da yalnız mücerret resimde muvaffak olacaklarını iddia edemeyiz.

İkinci sualime Venturi şöyle cevap verdi:

-Müsabakada birinciliği konan mevzudan en çok uzaklaşan resme verdik. Bence bir ressamın değeri kendisine verilen belli bir vazifenin çerçeveleri dışına çıkması serbest düşünmesi ve çalışması ile ölçülebilir. Mükâfat kazanan öbür ressamı da bu hürriyet ölçülerine göre seçtik. Fakat müsabakaya katılan öbür ressamlar birinci kadar hür çalışmamışlardı.

Paul Fierens

-Akademide açılan sergi benim için çok hoş bir sürpriz oldu. Eserler canlı ve serbest. Avrupa akademilerinin genç sanatçıları tutmaları, eserlerine yer vermeleri az

görülür. Hiçbir peşin hükme saplanmaksızın gördüğüm resimler arasında non-figüratif eserlerin en canlı olduğunu söyleyebilirim. Bunun sebebini şark geleneğinde yahut da bugünkü sanatta non-figüratifin büyük yer tutmasında arıyabiliriz.

Spor ve Sergi Sarayı'nda gördüğümüz "İş ve istihlal" mevzulu sergide aynı derecede canlı eserlere rastlayamadık. Herhalde bu sergide bir konunun sanatçılara empôze edilmiş olması hayal kuvvetlerinin serbestçe gelişmesine engel olmuştur. Bu sergide de jüri olarak eserler arasında bir eleme yaparken en canlı, en serbest ve hayal gücüne kendini en çok bırakmış ressamın eserlerine değer verdik, yalnızca usluluğa ve kompozisyon mükemmelliğine bırakmadık.

-Ressamların halk geleneğini canlandırma gayretleri sizce doğru değil mi?

-Ressamlarınızda bu gayreti seziyoruz. Birçoğu Türkiye'nin zengin halk sanatına dayanarak yeni sanat için özel bir yol bulmaya çalışıyorlar. Fakat bu yol bir çıkmaz değilse de, neticeye güç varılır. Bu meselenin halli için dehası olan bir sanatçıya ihtiyaç vardır. Bu mesele bugün halledilmiş değil. Ve bence canlı bir sanat yaratmak için halk geleneğinden hareket edilemez.

Herbert Read

-M. (Mösyö demek istemiş) Fierens'in fikirlerine umumiyetle iştirak ediyorum. Konkura katılan ressamlar arasında çoğunun konuyu ele alırken, kalıplara ve klişelere uydukları ve bu konuda önceden çizilmiş belli çerçevelerin dışına çıkmadıkları klişelere saplandıkları intibamı edindim. Neticede tamamen "Conventionnel" olan bir kompozisyon şekli meydana çıkmıştır. Hatta mücerret çalışan ressamın bile ötekilerinki gibi bir nevi akademizm içinde sıkışmış kalmıştır.

Biz ise görüş ve yaratışta özelliği olan ve sembolik bir canlılık taşıyan bir resmin meydana gelmesi için çalışıyoruz. Bu değerleri, şekil kompozisyonu ve malum sembolizm değerlerinden üstün tutarız.

Halk sanat ve geleneklerinin yeni resimde tutacağı yere gelince, bu her memlekete göre değişir. Mesela İngiltere'de endüstriyalizm folklor diye bir şey bırakmamıştır. Sizde sunileşmemiş bir sanata varmak imkânları henüz mevcut olabilir. Fakat gene de halk geleneklerinizle doğrudan doğruya bir temasta bulunmanız çok güçtür. Köylü sanatı tabii bir şekilde gelişmeli, bu iş Akademi'den geçmiş sanatçıların işi değildir. Bugün milletlerarası temazların ve bilgi alışverişinin bu kadar çoğaldığı

dünyamızda bir halk geleneğini yaşatmak ve bu temel üzerine bir sanat kurmak çok zordur. Sanatçılarımız halktan veya köylü sınıfından değildir, milletlerarası bir görüş ve anlayış zemini üzerinde yaşarlar ve çalışırlar, tam köylü olamazlar, olmadıkları için de köylü sanatını canlandırmanın yolunu bulamazlar.

-Sergide gördüğünüz ve değerlendirdiğiniz eserler arasında bir köylü ressamının da eseri vardı. Onun üzerinde düşünceniz nedir?

-Eserinin üstünde çok durduk, fakat ressamın köylü olduğunu bilmiyorduk. Şüphesiz ki onun eserinde başka bir hava vardı. Fakat o da milletlerarası sanat görüşlerinin tesiri altında kalmıştır.

-Peki, böyle bir ressam ne yapmalı? Saf kalabilmesi için şehirlerle ve şehirli sanatçılarla temasa geçmesine sizce mâni mi olunmalı?

-Bence şehir medeniyetleri en özlü köy sanatını bozar. Bu meseleyi sadece sanat zemini üzerinde halletmek imkânsızdır; mesela toplumun sosyal ve ekonomik kuruluşu ile ilgilidir. Özlü bir sanata varmanın tek yolu, özlü bir toplum şekli kurmaktır. Bugün böyle bir toplum hiçbir yerde yoktur. Hatta Avrupa'nın sanat geleneği ile modern endüstri medeniyeti arasındaki esaslı tezdadı henüz hiçbir millet ortadan kaldıramamış değildir”⁸⁴⁵.

⁸⁴⁵ Ayşe Nur, Üç Sanat Tenkitçisinin Türk Sanatına Dair Görüşü, *Yeni İstanbul*, 16 Eylül 1954.

Ek-23: Hakeme İtiraz, Jüriye İtiraz

“Bizim futbol maçlarında ekseriya hakeme itiraz edilir. Zavallı hakemlerimizin bu yüzden bazen dayak yedikleri de oluyor. Ama ne yapacaksınız ki mağlup olan fena oynadığını veya hiç değilse talihsiz olduğunu aklına getirmes de kabahati hakemde bulur; huncunu ondan almaya çalışır.

Haydi diyelim ki futbol, adı üstünde, ayak oyunudur. Münevver olmayan da futbol oynayabilir. Sporculuğu hazmedememiş olanlar oyunu idare etmekten başka vazifesi olmayan hakeme saldırırlarsa “inşallah bir gün gelir, sporcunun ne olduğu anlaşılır” diye dua eder, otururuz.

Gelgelelim aynı hastalık münevverlerimizde de var.

En iyi yazılmış kitabı seçmek üzere bir jüri mi teşkil ettiniz? Kimler bu aferin alamazlarsa akıllarına gelen ilk şey jüriye itiraz etmektir. Onları cahillikle, tarafgirlikle itham etmektir. Çünkü herkes kendisinin bir dâhi olduğuna inanmaktadır. Jüri de bu dehayı tasdik etmekle mükellef bir heyettir ve jüriye daima kaybedenler itiraz ederler. Kazanmadan evvel jüriyi hakir görenler tesadüfen kazandılar mı jürinin fevkalâde bitaraf davrandığına inanırlar. Çünkü kendilerine rey vermişlerdir.

Yerli jüriye tarafgirlik isnat edildi mi bundan şüphe etmek bir dereceye kadar mümkündür diyelim. Ya yabancı jüriye, hiç bizimle girdisi çıktısı olmayanlara yapılan itirazlara ne demeli?

Ressamlarımız ki Türk münevverleri tarafından anlaşılmadıklarını iddia ederler. Yapı ve Kredi Bankası'nın onuncu yıldönümü dolayısıyla hazırladıkları resimler hakkında karar vermek tesadüfen şehrimizde bulunan dünyanın tanınmış münekkidlerinden mürekkep bir jüriye verildi. Her biri resim sahasında birer üstat münekkid. Bu müsabakada aferin alamayan ressamlarımızdan bir kısmı jürinin bir şeyden anlamadığını (!) iddia ediyorlar.

Doğrusu hiçbir komedi insanı bu kadar güldüremez. Haydi, biz resimlerinizden anlamıyoruz. Kabul. Bu adamlar da anlamıyorlarsa acaba jüriden mi, yoksa bu itirazcı ressamların hakikaten ressam olup olmadıklarından mı şüphe etmeli?

Bu meseleyi halletmek için de bir jüri lâzım mı?⁸⁴⁶

⁸⁴⁶ Şevket Rado, Hakeme İtiraz, Jüriye İtiraz, Akşam, 18 Eylül 1954.

Ek-24: Bir Müsabaka ve Bir Ders

“Akis’in 19 numaralı sayısında Yapı ve Kredi Bankası’nın 10’uncu Yıldönümü münasebetiyle tertib ettiği Sanat ve Kültür Mükâfatlarından resim yarışması ile ilgili imzasız yazıda şöyle deniliyordu:

“Yazı işlerini idare eden Vedat Nedim Tör modern sanattan, “anlaşılmayan” sanattan nefret ederdi. Nitekim bu yarışmaya katılacak resamlara da fazla modern resimlerin iyi karşılanmayacağını ihsas etmiş, hatta pamuk tarlası resmindeki başakların “elle tutulabilecekmiş gibi” canlı ve anlayışlı olmasını salık vermişti.

Yarışmanın sonundaki dolgun mükâfatları kaçırmak istemeyen ressamlar da bu sözlere uyarak, aslında modern sanat meyilli bile olsalar, tablolarında pamuğu pamuğa, başağı başağa, balığı balığa ve adamı adama benzetmek için ellerinden gelen gayreti sarfetmişlerdi.”

Bu yazının sahibi her kimse, bir takım uydurma dedikodulara inanarak hem benim, hem de ressamlarımızın günahına girmiş. Çünkü ben, hiçbir ressama fazla modern resimlerin iyi karşılanmayacağını ihsas etmedim. Bu haberi ona kim verdiyse düpedüz yalan söylemiş. Ben, şahsen sanatta moda cereyanlarından hoşlanmayabilirim. Fakat müsabakaya iştirâk etmek isteyen resamlara, daima verilen mevzuu diledikleri şekilde işlemekte tamamen serbest olduklarını söyledim. Nitekim müsabakaya en modern anlayışlı ressamlarımız bile iştirâk etmek suretiyle bu teşebbüsü himaye ve teşvik etme olgunluğunu gösterdiler.

Ressamlarımızın, yarışmanın sonundaki dolgun mükâfatları kaçırmak istemedikleri için, bu sözlere uyduklarını iddia etmek ise resamlara karşı oldukça ağır bir hakarettir. Hiçbir gerçek sanatkâr, mükâfatlar ne kadar dolgun olursa olsun, şahsiyetinden fedakârlık etmeye tenezzül etmez. Ben, şahsıma vaki olan tecavüzü çoktan hoş gördüm. Müsabakaya iştirâk eden sayın ressamlarımızın da bunu bağışlayacağından eminim. Yalnız yazara nâçizane bir tavsiyede bulunmak isterim; Memleketimizde ilk defa yapılan bu gibi sanat müsabakalarını böyle gözden düşürecek şekilde hafife almaktansa, teşvik edici, cesaret verici sözlerle desteklemek gerçek bir tenkidci için daha vekarlı, aynı zamanda verimli bir vazife olabilirdi”⁸⁴⁷.

⁸⁴⁷ Vedat Nedim Tör, Bir Müsabaka ve Bir Ders, Akis, 25 Eylül 1954.

Ek-25: Füreya Koral ile Söyleşi - Alyoşa Efsanesi

“Yapı Kredi Bankası onuncu kuruluş yıldönümünü kutluyordu: Yıl 1954. Kutlama etkinlikleri çerçevesinde banka, bir de ödüllü, “Resim ve Afiş” yarışması düzenledi. Türkiye’de bir banka ilk kez böyle bir girişimde bulunuyordu. Bu ‘hadise’ sanat çevrelerince alkışlanmaya değer bulundu.

Yarışma koşulları önceden belirlenmişti: Resimler yağlıboya ve 2x3 metre boyutlarında olacak, “Türkiye’de İstihsal” mevzuu işlenecekti. Konu, Türkiye’nin ekonomik konjonktürüyle bağıntılıydı. Üretim alanları henüz bomboştu. Demokrat Parti’nin en parlak yılları yaşanıyordu. Üretim teşvik ediliyordu. Dünyada da böyleydi bu. Savaştan çıkalı henüz dokuz yıl olmuştu. Dünya, o büyük tahribatın etkisini üzerinden atmaya, yeniden yapılanmaya çalışıyordu.

Bankanın bu yarışma için koyduğu ödül tutarı toplam onaltı bin liraydı. Birinci olan resim için beşbin lira ödenecekti. O gün için çok yüksek meblağlardı bunlar.

Delikli yüz paralar tedavülde, mor binlikleri görmek çoğunluk için hayal, bir yüksek bürokrat aylığının beş yüz lira olduğu, o zamanın genç ressamı Adnan Çoker’in, bugün biraz burukça, “Yarışmaya parasızlıktan katılamamıştım” diye hatırladığı bir dönem...

Yarışmaya katılan otuzaltı resimden oluşan sergi, Spor ve Sergi Sarayı’nda halka açıldı. Açılmadan önce de “Beynelmilel Sanat Münekkidleri Birliği”nin üç üyesinden oluşan jüri tarafından değerlendirildi. Sergi açılışı, güzel bir tesadüf eseri “Beşinci Beynelmilel Sanat Münekkidleri Kongresi”nin İstanbul’da yapıldığı günlere denk gelmişti. Banka, kongreyi yöneten Türk seksiyonunun tavsiyesi üzerine dünyaca tanınmış üç üyeyi jüri olarak seçmişti: Belçika Güzel Sanatlar Umum Müdürü Paul Fierens, Roma Üniversitesi Sanat Tarihi Profesörü Lionello Venturi ve İngiliz Sanat Tarihçi Sir Herbert Read.

Devir Dergisi’ndeki bir yazıda, Spor ve Sergi Sarayı’nın sergi salonundaki atmosfer ve sanatçıların psikolojileri şöyle yansıtılıyordu:

“11 Eylül günü Spor ve Sergi Sarayı’nın havası nezaket kaidelerinden ayrılmamak için kendilerini zaptetmeye çalışan ressamların heyecanı ile iyice gerilmişti. Resimlerin önünde öbek öbek toplanan ressamlar el ve kol hareketlerini kısımaya, söylediklerini duyurmaya çalışarak fısıldaşıyorlar, hatta birbirlerine manâlı manâlı bakıp tebessüm ederek adeta gözleriyle anlaşıyorlardı.”

Fierens ve Venturi'nin söylediklerine göre, oldukça dağınık düzenlenmiş sergi, uzun dolaşmalar sonucunda incelendi, seçim yapıldı. Sergiye katılan resim ve afişler rumuzla verildikleri için, ancak karar alındıktan sonra zarflar açıldı ve ödül kazananların kimlikleri ortaya çıktı. İşte kıvılcık kıyamet de o zaman koptu; birincilik ödülü, hiç umulmadık bir sanatçıya, ilk yaptığı yağlıboya resimle yarışmaya katılan Aliye Berger'e verilmişti. Oysa Aliye Berger gravür sanatçısı olarak tanınıyordu.

Ödül kazandıktan sonra kendisiyle röportaj yapan Vatan Gazetesi'nden Tunç Yalman'a "Çok zaman evvel bir gün adadaki evin bahçesinde..." diye başlayarak paletle, fırçalarla ilk tanışmasının öyküsünü anlatıyordu: "Fahrünnisa resim yaparken fenalık geçirdi, paleti elinden bıraktı, içeri götürüp yatağına yatırdılar. Büyük bir paleti vardı. Üzeri güzel renklerle kaplıydı. Fırçalar da orada duruyordu. O güne kadar (onaltı yıl önce oluyor bu olay) resim yapmak hiç aklıma gelmemişti. Alt kattaki salonun pencerelerinde tavandan aşağı kadar büyük perdeler sarkardı. O perdelerin birinin arkasında Fahrünnisa'nın tuvalleri dururdu. Ortalık dağılmasın diye oraya koyarlardı. Perdenin arkasından küçük bir tuval alıp bahçeye çıktım. Vakit öğleden sonraydı, bahçe çok güzeldi..."

Aliye Berger o gün, havuz başında, ilk yağlıboya denemesini yaptı. Daha sonraki hayatında birkaç resim denemesi daha varsa da kayda değer değildi. Asıl gravür üzerine yoğunlaşmıştı. Jüri kararına karşı sanat çevrelerinde tam bir kazan kaldırma hareketi başladı. Toz dumandan göz gözü görmüyordu. İsyancıbaşı, ressam Cemal Tollu'ydu. Kızgınlıktan köpürmüş şekilde kaleme aldığı yazı "Yeni Sabah" gazetesinde. 11 Eylül'den dört gün sonra yayımlandı. Ortalık yatışsın diye beklemeye tahammülü yoktu anlaşılan.

Tollu: Van Gogh, Renoir, Matisse, Picasso vb. ünlü dünya ressamlarının sözlerini hatırlatarak, "Sanat Tenkidciliğini" meslek edinen insanların laflarının hep kuru kaldığından söze başlayarak ilk oklarını eleştirmenlere gönderiyordu:

"İtalyan sanat tenkidcisi ve tarihçisi Lionello Venturi, bir kitabın önsözünde, "resim sanatından anlayabilmek için en iyi usûl resim yapmaktır" diyor. Kendisinin resim yapıp yapmadığını bilmiyorum. Fakat jüri âzâsı sıfatıyla iki arkadaşının reylerine samimiyetle iştirak ediyorsa, bilgisinden şüphe ederiz..."

Tollu'ya göre, mesleğin çilesini çekmemiş olanların sanatçı veya tenkidci olabileceklerini zannetmek yanlıştı. Renoir da hakiki bir çiraklık devresinden sonra sanatçı olunabileceğine inanıyordu.

Tollu'nun bu tavrı karikatüristlere de esin kaynağı olmakta gecikmedi; "Cemal Tollu namındaki bir akademi profesörü ressam Yapı ve Kredi Bankası'nın resim müsabakasını kazanamayınca jüriye karşı hücumla geçmiştir" yazısıyla yayımlanan bir karikatürde ressam, atın değil, eşeğin üzerinde, elinde kılıç yerine fırçalarla yel değirmenlerine hücum eden bir Don Kişot'tu.

Devir Dergisi'nde yayımlanan imzasız bir yazıda isyanlar şöyle anlatılıyordu:

"Tablosu için aylarca düşünmüş, hesabetmiş, kitabetmiş, yıllar boyunca edindiği bütün bilgisini kullanmış bir ressamın derece almış olduğu halde dudakları titriyordu. Bizde diyordu, "yabancıların sözlerine çok kıymet verilir. Yabancılar beğendi diye şimdi herkes birinci mükâfatı alan resim güzel zannedecek."

Sergide ikincilik ödülünü Fethi Karakaş (3.000 lira); üçüncülüğü Hakkı Anlı (2.500 lira); dördüncülüğü Remzi Türemen (2.000 lira); beşinciliği Haşmet Akal (1.000 lira); altıncılığı Cemal Tollu (500 lira) aldılar.

Ancak bu ressamlar unutuldu. Kimse haklarında söz etmiyordu. Dillerde yalnızca, yabancı eleştirmenlerin, "sergide klişe olmayan tek resim" diye beğendikleri Aliye Berger'in resmi dolaşıyordu.

Sergide eserinin seçilmemesine kızan bir ressamın, "Bunda sanki ne var!" küçümsemesine bir sanatsever, "kuvvet var" diye cevap veriyordu. Akis Dergisi, isim vermeden tepkileri dile getiriyor, "Müsabakaya iştirak eden bir kadın ressam da yine hislerine kurban olarak bir toplantıda "jüri âzâlarına ağır hücumlarda bulunmuştur" diye Eren Eyüboğlu'nu ima ediyordu."

"İyi ki" diyordu Akis, "jüri Türk ressamlarından veya eleştirmecilerinden mürekkep değildi. Yoksa stadyumda dayak yiyen hakemlerintalihine uğramaları mukadderdi. Geçmiş olsun... İyi resim yapmadan önce hakem kararlarına, kendi aleyhimize bile olsa, boyun eğmeyi öğrenmek gerekiyor. Hazin bir ders..."

Oysa, Aylâ Merih'in yazdığına göre, Aliye Berger'e bu ilhamı veren Eren Eyüboğlu olmuştu. Beraberce o kocaman tuvali, o değişik renkleri almışlardı.

Aliye Berger’i Eren Eyüboğlu mu teşvik etmişti? Ettiyse, sonra neden bu kadar kızmıştı? Füreya Koral, “Hayır yok!” dedi. “Öyle olsaydı bu kadar kıyamet koparmazlardı. Eren’le Bedri Rahmi müthiş tepki gösterdiler.”

Mesele, neden Akademi’li sanatçılardan biri kazanmamıştı da, Akademi kökenli olamayan, kendi kendini yetiştirmiş Aliye Berger kazanmıştı? Akademi çevresi bu olayı bir türlü içine sindiremedi. Sanat yaşamında etkin rol oynayan Akademi, bu yarışmada ilk kez ağır bir darbe yiyordu.

Sabri Berkel, Nurullah Berk, Cevat Dereli, Şükriye Dikmen Balaban sergiye katılan ünlü ressamın bazılarıydı. Kongrenin düzenlenmesinde ön planda etkin rol alan, yumuşak karakteri hoş görüsüyle tanınan Nurullah Berk bu sonucu gayet ılımlı karşıladı, Tollu’nun tersine. Yine Akis dergisi’ndeki imzasız bir yazıya göre, Vedat Nedim Tör, “modern sanattan”, “anlaşılmayan sanattan” nefret ediyordu. Tör, bu yarışmaya katılacak resamlara fazla modern resimlerin iyi karşılanamayacağını ihsas etmişti. Hatta buğday tarlası resmindeki başakların “elle tutulabilecekmiş” gibi canlı olmasını salık vermişti.

Yarışmanın sonundaki “dolgun mükâfatları” kaçırmak istemeyen ressamın da bu sözlere uyarak, aslında modern sanata meyilli olsalar bile, başağı başağa benzetmek için ellerinden gelen gayreti sarfetmişlerdi.

Vedat Nedim Tör, aynı dergide yayımlanan cevap yazısında, “Bu yazının sahibi kimse, birtakım uydurma dedikodulara inanarak benim günahıma girmiş. Çünkü ben, hiçbir ressama fazla modern resimlerin iyi karşılanmayacağını ihsas etmedim” diye suçlamaları lisanı münâsiple reddediyordu.

“Hele” diyordu, “ressamlarımızın, yarışma sonundaki dolgun mükâfatları kaçırmak istemedikleri için, bu sözlere uyduklarını iddia etmek ise resamlara karşı oldukça ağır bir harekettir. Hiçbir gerçek sanatkar, mükâfatlar ne kadar dolgun olursa olsun, şahsiyetinden fedakârlık etmeye tenezzül etmez.”

Tuhaf olan, yayımlanan yazılarda resimlerle ilgili değerlendirmelere pek az yer verilmesiydi. Asıl mesele jüri kararıydı. Bütün dedikodular bunun çevresinde dönüp duruyor, yazıların odağını oluşturunuyordu.

İlk gençliğimin Ankara’sında sergilerinin çoğunu gezdiğim, adı geçince bana hemen mor rengi çağrıştıran ressam İ. C. Karaburçak, Zafer Gazetesi’nde yayımlanan yazısıyla kervana katıldı. “Şimdi” diyordu, “kopan fırtınada haklı ve haksız tarafları

incelemeye çalışalım”. Bu incelemeyi yaparken ısrarla objektif olduğunu tekrarlıyordu. Çünkü kendisi, duyduğu bazı endişeler yüzünden yarışmaya katılmayı düşünmüş, hatta bir de “numune” boyamıştı. Ama sonra vazgeçmişti. Sir Herbert Read’in atölyesini ziyaret ettiğinde “numuneyi” görerek, “Niçin bu eserle katılmadınız?” sorusuna, onun da “Müsabaka hakkındaki hükmün kongrenizin İstanbul’da toplanacağı tarihe tâlik edileceğini, heyerinizin de bankanın sarahaten ilan ettiği kayıtları bir tarafa bırakabileceğini tabiatıyla bilemezdim” cevabını verdiğini açıklıyordu.

Akademi kökenli olmayan ressam, belli ki daha önce çok canını yakmış Akademi Hocalarını, ‘fırsat, bu fırsattır’ diyerek ele alıyordu keskin bir dille:

“Mükâfat kazanamayanlar arasında şimdiye kadar her yaptıklarının, çok defa da yerinde olmayarak beğenildiğini görmeye alışkın ünlü ressamlarımız ve Akademi Hocamız da var. Ölçüyor, biçiyor; değişmez sandıkları kaideler gösteriyor; jüri yanılmış, haksız karar vermiştir, diye ter ter tepiniyorlar.

Sanatta bütün kaide ve ölçüler sadece yardımcı unsurlardır. Bunlara sımsıkı bağlı kalındıkça yaratıcılık; yaratıcılık olmayınca da sanat olamaz.

İleri ressamlarımız bütün kayıtlara rağmen müsabakaya katılmakla hayata düşmüşler, para karşılığında yollarından fedakârlık yapabileceklerini açığa vurmuşlardır.

Bu memlekette bir Akademi meselesi mevcuttur. Bu mesele süratle ele alınıp halledilmelidir.”

Karaburçak, jürinin kararını da pek yerinde bulmuyordu. Ressama göre, “mümtaz tenkidciler” “ehven-i şer”ri seçmişlerdi.

Tabi bu arada “mümtaz tenkidciler”e de “Neden?” diye soruldu. Ancak bu son derece almiş öbür ressamı kapsamıyordu. Bayan gazeteci Ayşe Nur’un sorusunu Venturi şöyle cevaplıyordu:

“Müsabakada birinciliği, konan mevzudan en çok uzaklaşan resme verdik. Bence bir ressamın değeri, kendisine verilen belli bir vazîfenin dışına çıkması, serbest düşünmesi ve çalışması ile ölçülebilir. Mükâfat kazanan öbür ressamı da bu hürriyet ölçülerine göre seçtik. Fakat müsabakaya katılan öbür ressamlar birinci kadar hür çalışmamışlardı.”

Paul Fierens de buna yakın şeyler söylüyordu:

“İş ve İstihsal mevzulu sergide aynı derecede canlı eserlere rastlayamadık. Herhalde bir konunun sanatçılara empôze edilmiş olması hayal kuvvetlerinin serbestçe gelişmesine engel olmuştur. Jüri olarak eserler arasında eleme yaparken en canlı, en serbest ve hayal gücüne kendini en çok bırakmış ressamın eserlerine değer verdik, yalnızca usluluğa (ne demekse?) ve kompozisyon mükemmelliğine bakmadık.”

Sir Herbert Read ise, Mösyö Fierens'in “fikirlerine umumiyetle iştirak ettiği”ni belirt... (miştir)

...Va-Nu, Aliye Berger'in tablosundaki “İstihsal” anlayışını dudak bükerek karşılıyor, “Bu bir müreffeh sınıf insanının hayat görüşüdür” diye, kategorik bir sosyal sınıf analizine girişiyordu:

“Eğer istihsal fikri, bu tabloda kıyamete nazire bir güneş-su-toprak ile temsil edilmişse (ki, öyle görülüyor) insan unsuru, emek unsuru devede kulak kalmış... Sanki bizim istihsalimiz ekmek elden su gölden...”

Va-Nu yabancı eleştirmenlere bu ölçüde değer vermeye de tepki gösteriyor, Türklerin Batı insanına yaklaşımındaki aşağılık kômpleksini eleştiriyordu. “Meşhur bir ecnebi tayyareden Yeşilköy'e ayak basar basmaz” diyordu, “Hemen karşısına çıkarız, Türkiye hakkındaki düşüncesini sorarız. Bu sefer de öyle yapmışız. Seç bunlardan!”

Peki, bu şiddetli depremin merkezindeki Aliye Berger, ailesinin Dostoyevski'den mülhem taktığı adla Alyoşa, bütün bunlara karşı ne yapıyordu? Kolay değildi dayanmak.

Bayan gazeteci Âyla Merih, sergiyle ilgili izlenimlerini yazdığı yazıda, “Sakin ve sevimliydi” diyor.

Aliye Berger, büyük ihtimalle, dağınık sarı saçlarını savurarak dolaşiyor, dünyaya aldırmadığının ifadesi giyim tarzıyla belki de bu fırtınayı iç dünyasında melteme çevirecek tevekküle dayanıyordu.

Şakir Paşa ailesinin üçüncü kuşağından, Fahrünnisa Zeid ve Aliye Berger'in yeğeni seramik sanatçısı Füreya Koral'a sorduk o günleri. Teyze Aliye Berger ile yeğen Füreya Koral arasındaki yaş farkı yalnızca altıydı. Fahrünnisa Zeid ile Aliye Berger'in arasında da bir buçuk yaş vardı. “O nedenle de biz çok iyi üç arkadaşık. Bütün hayatımızda çok yakın yaşadık birbirimize. Onların hayatımdaki eksikliğini hiçbir şey doldurmuyor şimdi” diye anlattı Füreya Koral.

Aliye Berger böyle bir yarışmaya katılmayı nasıl karar vermişti?

Füreyâ Koral bunu pek bilmiyordu. “Ama bu, fırçayı eline ilk alışı değildi ki zaten... “ dedi. “Daha önce de ara ara amatörce yağlıboya resim yapardı. Bu kadar büyük boyutlarda bir resim ilk deneyişiydi.”

Aliye Berger, ilk önce Atatürk’ü resmetmeyi düşünmüştü. Sonra vazgeçmiş, “feyiz kaynağı” olduğu için “güneş”i yapmaya karar vermişti. Resmin üzerinde çalıştığı altı aylık süre içinde yaptığı işten bir türlü tatmin olmuyor, Füreyâ Koral’a ve çevresindeki birkaç kişiye sorup duruyordu: “Ben burasını nasıl yapacağım? Burayı kırmızıyı mı daha fazla koysam sarıyı mı?” sık sık da umutsuzluğa kapılıyordu: “Beceremiyorum, olmayacak bu”. Buna karşılık Füreyâ Koral da ona, “Başladın bir kere, yap işte. Mecbur değilsin sergiye koymaya.”

Aliye Berger’in en son güne kadar “göndereyim mi, göndermeyeyim mi?” kuşkusu yaşadığını anlattı Füreyâ Koral:

“Birgün önce atölyesine gitmişim. Resmin bitmediğini söylüyordu. Islak ıslak gitti resim sonunda. Adamlar tabloyu taşıyorlardı. O, elinde fırça hâlâ. “Durun, şurasını da düzelteyim” diyordu. “Rezil olacağım” diye söyleniyordu.”

Füreyâ Koral, o günlerde sık sık ima edildiği halde, pek açıkça telaffuz edilmeyen ve seçimde etkili olduğu iddia edilen “bazı tesirler”in perde arkasını şöyle anlattı;

“Jürideki Sir Herbert Read’ı Londra’dan taniyordum. Oraya her gidişimde görüşmüşümdür. Tanıştığım için de, hazır buradalarken atölyemde kendi yaptıklarımla bir sergi düzenlemek istedim onlara. Hep programları var tabii. Bana birgünlerini verdiler. Amerikalı birkaç kişiyi daha davet ettim. Bayağı büyük bir kokteyl verdim atölyemde. ‘Füreyâ Hanım jüriyi etkilemek için bilhassa davet etti’ diye büyük dedikodu oldu. Böyle bir şey düşünmem imkânsızdı. Ben, nasıl etkilerdim jüriyi zaten! Ayrıca Aliye Berger’in bir şey kazanacağı da aklıma gelmiyordu doğrusu. Yarışmaya katılanların hepsi profesyonel ressamlardı. Read ile benim seramikler üzerine konuştum. Hatta güzel bir yazı da yazmıştır benim seramikler için.”

Sedat Hakkı Eldem’in Maçka’da yaptığı kahve o zaman lokantaydı. O akşam jüriye ve sanatçılara bir yemek verildi orada. Fireya Koral, Herbert Read ile aynı masaya düşmüştü. Koral, “Dayanamadım, sordum”, diye, sürdürdü konuşmasını biraz muzip: “Siz belki söylemezsiniz ama yarışma nasıl geçti?” diye sordum. “Çok ilginç bir resim vardı dedi. Hangisini olduğunu sorunca, “Yuvarlak bir güneşin olduğu resim”

cevabıyla, “Ama nasıl olur?” demişim. Read neden bu kadar şaşıtığımı sordu tabii. “Şimdiye kadar söylemedim ama şimdi söyleyebilirim” dedim. O resmi yapanın teyzem olduğunu ve ilk yaptığı resim olduğunu açıkladım. O da şaşırды ve “En iyi resim oydu” dedi.”

“Aliye Berger biliyordu benim onlarla yemek yiyeceğimi. Bir şey duyup duymadığımı öğrenmek için gece bana telefon etti. Ona duyduklarımı nasıl söyleyebilirdim! Çok çirkin bir durum ortaya çıkabilirdi sonra. Yalnızca, “sana iyi bir sürpriz olacak” dedim. Yine de birincilik aklına bile gelmemiş. En iyi ihtimalle mansiyon bekliyordu herhalde. Sabah sonuçlar ilan edilince büyük fevran oldu. Bedri Rahmi'nin ‘Hizaya Gel’ diye beklenmedik bir yazısı çıktı. Çok çirkin bir yazıdır. Aliye Berger, nasıl olur da ilk yaptığı yağlıboya resimle yarışmaya katılırdı? Bu ne küstahlıktı! Hatta Venturi'nin üzerine hücum etmiş, ‘Nasıl, bana değil de ona verirsiniz’ diye. Jüri üyeleri birkaç gün daha İstanbul'da kaldılar. Hangisi olduğunu şimdi hatırlamıyorum, birine, ‘Hangi kriterle bunu seçtiniz?’ diye sorduğumda, ‘İyi çalışılmış resimlerdi ama hepsi çok akademikti. Bir tek resim vardı ki kusurlarına rağmen serbest çalışılmış ve otantikti’ dedi.”

Aliye Berger, üzerine yıldırımlar yağarken neler hissetmişti? “Hiç kızmadı” diye anlattı Füreya Hanım sanatçının duygularını, “Zaten kolay kolay kızmazdı ki!” dedi. İlk önce, Bedri Rahmi için, “Bu kadar dostuz, bunu nasıl yapar bana?” diye üzölmüş, sonra her şeyi olduğu gibi almış, tevekkülle. “Ne yapalım, bu da başıma gelecekti demek” diye kabullenmiş. Sonradan Bedri Rahmi ile dostlukları devam etmiş. Füreya Koral, Berger'in daha sonraki sanat hayatında pek az yağlıboya çalıştığını anlattı. Sekiz on kadar...

Aliye Berger, bu sabır, hoşgörü ve dünyayı iplemez duruma nasıl gelmişti? Galiba kendini önce kaybedip, sonra yeniden bularak bu duruma gelmiş. Yirmiüç yıl boyunca, aşkı hayatının merkezi olmuştu. Aşk üzerine yapılmış tüm varsayımları alt üst edercesine inanılmaz bir aşk... Hatta kendisine sanat hayatının neden geç başladığını soran birine, “Daha önce aşktan zaman mı vardı ki!” diye cevabını verdiğini söylemişler.

Zaten gravür yapmaya başlaması da hayata dönme çabalarının bir parçasıydı. Aliye Berger'in, “aşk” denilen duyguya yaklaşımı inanmanın ötesinde, sanki iman

etmekti. Aşk, güzelliğin bir başka adıydı ona göre. Her şey aşkla, sevgiyle olurdu. Aliye Berger'in en yakınında yaşayan, onun sırdaşı Füreya Koral'dan dinleyelim öyküsünü:

“Carl Berger, Macaristan'da bir halk ayaklanmasına katılmış, ayaklanma bastırılınca da Türkiye'ye sığınmış. Seyfettin Çürüksulu vasıta olmuş, Sultan Mecit'in kızına keman dersi veriyordu. O arada ben de keman dersi alıyordum ondan. Alyoşa, benim hocam olarak tanıdı onu. İlk görüşte âşık oldu herhalde. Prof. Berger hem yakışıklı, hem ince bir adamdı. Büyük pedagogdu. Alyoşa bir gün kapısını çalmış, piyano dersi almak istediğini söylemiş. O sırada 10-20 yaşlarında olmalı. Çok da güzeldi. Başka türlü güzeldi. Prof. Berger piyano dersi vermediğini anlatmış. 'Müzik dersi olsun' gibilerden bir şeyler söylemiş. İlişkileri böyle başlamış. İkisi de birbirlerine âşık olmuşlar. Fakat Prof. Berger evlenmek istememiş. Sanatından başka bağlılık düşünmüyormuş. Ailede hiç kimse bir şey bilmiyor. Haftada bir iki kere gizli gizli gidirmiş Prof. Berger'e. Her şey bir skandalla çıktı ortaya. Madam Mari diye bir Ermeni Hanım piyanoda ona akompanye edermiş. Gayet yüksek bir Ermeni aileye mensup, bu hanım. Babası Osmanlı zamanında mebus falanmış.

Bir gün Madam Mari profesörü evine davet etmiş. Ev Salacak'ta. Aliye Berger fena kızmış buna. Çok kıskançtı. Gitmiş, o gece Madam Mari'nin evinin karşısındaki duvarın üzerine oturmuş, içeriyi gözetlemeye başlamış. Bir ara Madam Mari, Prof. Berger'e elini mi uzatmış, ya da yanına mı gelmiş, bu kadarcık bir şey. Fazla bir şey de görmemiş. Bunun üzerine gidip kapıyı çalmış. Madam Mari kapıyı açınca, bizimki tabancayı çekip ateşlemiş. Kurşun, Allah'tan kadının kolunu sıyrıp geçmiş.”

Bu kadar çılgınlık, cesaret şaşırtıcıydı doğrusu. Füreya Koral, “Ondan sonrası daha da cesaret. Alıp başını Karacaahmet'e gitmiş. O zaman Karacaahmet böyle değildi. Kapkaranlık bir yerdi. Bütün hırsızlar orada saklanırdı. Sen oraya git ve sabaha kadar o mezarlıkta dolaş. O kadar kendinden geçmiş ki hiçbir şeyden korkmuyor artık.

Sabah erkenden karakola gitmiş. “Ben birisini vurdum” diye haber vermiş ve tabancayı da teslim etmiş. Ablasının kocası eski polis müdürüydü. Ona telefon edilmiş karakoldan. Gelip kefaletle kurtarmışlar. Ondan sonra mahkemelik oldu. Olay gazetelere yansdı. Aliye Berger o zaman büyük bir depresyon geçirdi. Kimseyi görmek, konuşmak istemedi. Müthiş bir vicdan azabı çekiyordu. Dame de Sion'a gidip sözlere, orada kalmak istediğini söyledi. Bir süre orada kaldı.

En çok da Prof. Berger'e zarar verdiği için üzüldü. Profesörün fotoğrafları gazetelerde çıkmıştı. Yabancı uyrukluymdu. Bu memlekette hocalık yapıyordu. Alyoşa onun için muazzam ıstırap çekti. Aradan zaman geçtikten sonra tekrar başladı ilişkileri.”

... Aliye Berger de, Fahrünnisa Zeid de süslenmeyi çok severlermiş. Aliye Berger'in, hastaneye yatmak için giderken bile süslenmekten nasıl vazgeçemediğini Füreya Koral şöyle anlattı:

“Hayatının son yılıydı. Bir gün hastaneye kaldırmak gerekti. Zeynep Oral gelip arabayla alacaktı. Evden bir türlü çıkmak istemiyor. Yağmur yağmadan gitmesi lazımdı. “Hadi kardeşim, ne olur, gidelim” diyorum. “A” dedi gidemem. “pambe renkli eşarplarım yok. Yatağa felan koyacağım. Hastane odasında kupkuru kalamam ya!” Zeynep koştu, yakındaki pasajdan çeşitli renkli yirmi tane eşarp getirdi ve öyle hastaneye gidebildik. Onları hastanede karyolaya falan bağladı.

Dahası da var. Tekrar hastaneye kaldıracağız. Sedyeyle gidecek. Şapkasını istedi. Boynuna, şapkasının üzerine eşarp kondu. “Eldivenleri ne yapacaksın? Buradan çıkıp oraya gideceksin.” “Ne yapıyorsun yahu! Eldivensiz sokağa çıkılır mı?” “Afedersin, eldiven getirmeyi unuttum” dedim. Ertesi gün de vefat etti.”

Yeğeni, kardeşi, yakın arkadaşı Füreya; onun tabutunu, çok sevdiği pembelere sardı ve son yolculuğuna öyle gönderdi. Büyük aşkıyla yan yana mezarlarda yatıyorlar şimdi.

Aliye Berger, başta Cihat Burak, birkaç büyük ustanın fırçalarıyla da ölümsüzleşti. Kendi sanatının dışında...”⁸⁴⁸.

⁸⁴⁸ Ülkü Demirtepe, “Füreya Koral İle Söyleşi Alyoşa Efsanesi”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Yapı Kredi Yayını, Yıl 16, Sayı 46, Kış 1992, s.29-36.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU

Yazar Adı Soyadı	Salih GEZEN
Tez Adı	1950-1970 Sanat Ortamında “İş ve İstihlal Sergisi”
Enstitü	Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı	Sanat Tarihi
Tez Türü	Yüksek Lisans
Tez Danışman(lar)ı	Dr. Öğretim Üyesi Doğan YAVAŞ Dr. Öğretim Üyesi Berna COŞKUN ONAN
Çoğaltma (Fotokopi Çekim) İzni Kısıtlama	<input type="checkbox"/> Patent Kısıt (2 yıl) <input type="checkbox"/> Genel Kısıt (6 ay) <input checked="" type="checkbox"/> Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin veriyorum.

Hazırlamış olduğum tezimin belirttiğim hususlar dikkate alınarak, fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı tarafından hizmete sunulmasına izin verdiğimi beyan ederim.

Tarih : 23.07.2019

İmza : 